

Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação Interunidades
Estética e História da Arte (PGEHA)

Sebastião Oliveira Neto

Situação Prestes Maia:
o processo de colaboração entre artistas,
coletivos artísticos e o Movimento
Sem-Teto do Centro (MSTC).
Ocupação Prestes Maia /
São Paulo (2003-2007).

São Paulo, 2012

Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação Interunidades
Estética e História da Arte (PGEHA)

Sebastião Oliveira Neto

*Situação Prestes Maia:
o processo de colaboração entre artistas, coletivos
artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC).
Ocupação Prestes Maia / São Paulo (2003-2007).*

São Paulo, 2012

Sebastião Oliveira Neto

Situação Prestes Maia: o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC). Ocupação Prestes Maia / São Paulo (2003-2007).

Dissertação destinada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, para a obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração:

Estética e História da Arte

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica de Arte

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Freire

São Paulo, 2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo ou pesquisa, desde que citada a fonte.

OLIVEIRA NETO, Sebastião.

Situação Prestes Maia: o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC). Ocupação Prestes Maia / São Paulo (2003-2007).

São Paulo, 2012

Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Freire

1. Arte. 2. Política. 3. Coletivos Artísticos. 4. Movimento Sem-Teto.

OLIVEIRA NETO, Sebastião.

Situação Prestes Maia: o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC).
Ocupação Prestes Maia / São Paulo (2003-2007).

Dissertação destinada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, para a obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração:

Estética e História da Arte

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica de Arte

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Freire

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Agradecimentos

Muitas foram as pessoas que colaboraram direta ou indiretamente durante o processo de produção desta pesquisa. Fazer uma lista sempre corre o risco de omissões e/ou incompletude. No entanto, ao fim deste longo, árduo e prazeroso trabalho se faz necessário destacar algumas delas.

Professora Cristina Freire, pela orientação através dos caminhos tortuosos, pelo acolhimento e suporte, por tudo que aprendi nesses anos sobre o meu devir-pesquisador.

Professoras Carmen Aranha e Vera Pallamin, pelas valiosas contribuições no Exame de Qualificação.

Professoras Suely Rolnik e Sandra Sawaya, pelas contribuições e pelo intenso, afetivo e produtivo encontro que foi a defesa da dissertação.

Os professores Daisy Peccinini, Ivonne Pini, Maria Cecília Lourenço, Agnaldo Farias, Fernanda Fernandes, Dária Jarentchuk, Vera Pallamin e Renato Sztutman.

Todos os alunos que foram companheiros nas disciplinas cursadas nesses anos tão cheios de alegrias, angústias e debates compartilhados.

Os entrevistados-colaboradores: Túlio Tavares, Cibele Lucena, Jomarina Pires, Lamartine Brasileiro, Rodrigo Barbosa, Severino Manoel de Souza e Flávia Vivacqua, pelos intensos e imersivos encontros nos quais muito aprendi.

As pessoas que se dispuseram a conceder entrevistas que, por uma razão ou outra, não se realizaram: Néti Araújo, Mariana Cavalcante, Milena Durante, Anderson Barbosa e Jaira.

Lilly, pelos contatos com o MSTC.

Todos os artistas, coletivos artísticos e moradores da Ocupação Prestes Maia que participaram das ações narradas nesta pesquisa, pela inspiração.

André Mesquita, Fabiane Borges, Mila Goudet e Elenira Affonso, pelo incentivo e por ter usado seus belos trabalhos.

Gustavo Dionísio e Geórgia Nomi, pela colaboração no projeto de pesquisa.

Lia Laranjeira, pela leitura e sugestões.

Todas as pessoas que colaboraram com as transcrições das entrevistas: Camila Miranda, Patrícia Bertucci, Vania Serejo e, especialmente, Bruna Lima.

Júlia Ayerbe, pela leitura, pelo diálogo e pela imensa contribuição com o texto.

Zé Rodolfo, pela colaboração com a diagramação final.

Todos os companheiros de trabalho do Projeto Tear, da Casa do Saci/AVA (Marília Capponi & companhia) e do Coletivo OCUPEACIDADE (Naná, Serejo, Luana, Jeff, Pati, Toco e Cau).

Todos os amigos e pessoas queridas que nesses últimos anos deram a sustentação afetiva para que eu pudesse seguir o caminho escolhido, principalmente meus pais, minhas irmãs, meus sobrinhos, Naná e Bruna.

Resumo:

O presente trabalho pretende repensar alguns possíveis pontos de contato entre arte e política - tomando a produção do espaço urbano por práticas artísticas e sua aproximação com o ativismo político - no processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC) na Ocupação Prestes Maia, em São Paulo, entre os anos 2003 e 2007.

Palavras-chave:

Arte e política; práticas colaborativas; coletivos artísticos; movimento sem-teto; Ocupação Prestes Maia; São Paulo.

Abstract:

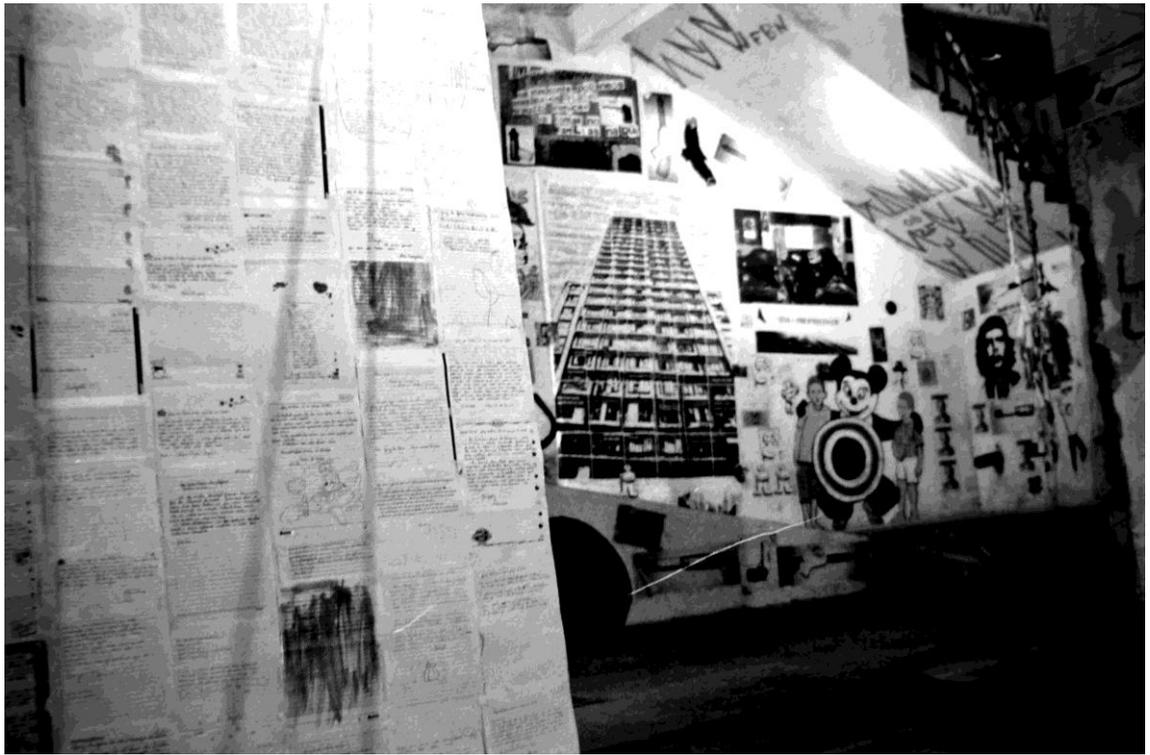
The present work aims to rethink some possible points of contact between art and politics - taking the production of urban space for artistic practices and their approach to political activism - through the process of collaboration between artists, artistic collectives and the Homeless Movement [Movimento Sem-Teto do Centro MSTC], Prestes Maia Occupation in Sao Paulo, between 2003 and 2007.

Keywords:

Art and politics; collaborative practices; artistic collectives; squatting movement; Prestes Maia Occupation; São Paulo.

Sumário

<u>Introdução</u>	9
<u>Capítulo 1 - Contextos</u>	17
1.1. <i>Coletivismo artístico e as poéticas-políticas do espaço urbano: matrizes de formação</i>	18
1.2. <i>A resistência dos movimentos de luta por moradia e a ocupação como estratégia de ação política na cidade de São Paulo / Ocupação Prestes Maia (MSTC)</i>	38
<u>Capítulo 2 - Situação Prestes Maia</u>	49
2.1. <i>ACMSTC</i>	51
2.2. <i>Integração Sem Posse</i>	85
2.3. <i>Território São Paulo/Bienal de Havana</i>	141
<u>Capítulo 3 - Conexões/tensões/desdobramentos</u>	157
<u>Considerações finais</u>	186
<u>Referências bibliográficas</u>	188
<u>Anexos</u>	202



Sala Especial Território São Paulo. Ocupação Prestes Maia, abril de 2006

Foto do autor

Abra um mapa do território; sobre ele, coloque um mapa das mudanças políticas; sobre ele, ponha um mapa da internet, especialmente da contra-net, com sua ênfase no fluxo clandestino de informações e logística; e, por último, sobre tudo isso, o mapa 1:1 da imaginação criativa, estética, valores. A malha resultante ganha vida, animada por inesperados redemoinhos e explosões de energia, coagulações de luz, túneis secretos, surpresas.

Hakim Bey

Introdução > abertura

Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.

Gilles Deleuze & Félix Guattari

O germe deste trabalho nasce da observação ativa e da inquietação frente à vida na cidade de São Paulo, ao modo como os seus habitantes se relacionam entre si e com o espaço urbano. Nasce da indignação com a privatização do espaço público e com a segregação que é produzida em todas as esferas da vida cotidiana.

Se as pessoas vivem cada vez mais em condomínios fechados, locomovem-se em automóveis blindados, estão cercadas por câmeras de segurança, arames farpados, cercas elétricas e têm medo de tudo e de todos, é porque algo crônico tomou conta de suas vidas. Frente a isso tem-se a impressão de que estamos em guerra, de que vivemos em estado de constante paranoia e de que não há mais vida pública, comunitária; não há convivência.

Ao mesmo tempo em que nos tornamos cada vez mais indiferentes a tudo isso, e esta realidade torna-se invisível - radicalizando a atitude blasé pela qual Georg Simmel (1973) caracterizou o homem metropolitano há mais de um século atrás - algumas brechas têm sido vislumbradas.

Na virada dos anos 1990 para os anos 2000, quando parecia não haver mais críticas consistentes ou alternativas à hegemonia do capitalismo neoliberal globalizado, começa a se espalhar por diversas cidades do mundo uma rede de ações que se contrapunham a esse modelo vigente. Manifestações públicas tomam corpo de maneira festiva e ocupam as ruas das grandes cidades em reação aos encontros do G-8, da Organização Mundial do Comércio, do Fundo Monetário Internacional e do Banco Mundial. Diversos movimentos sociais de várias regiões do mundo passam a organizar-se em rede e promover encontros tais como os Dias de Ação Global e o Fórum Social Mundial. Além dessa forma de

organização horizontal, tal movimento de movimentos se caracterizou por agregar um caráter festivo e carnavalesco ao ativismo político, ocupando as ruas e espaços públicos de um modo que fazia lembrar algo da geração de 1968.

Nesse contexto global, houve na cidade de São Paulo a emergência de uma série de experiências coletivas que punham em questão os modos de produção de vida, a relação entre as pessoas e os espaços públicos, apontando para a reapropriação e a reinvenção do espaço urbano: os movimentos antiglobalização, os jovens tomando as ruas para reivindicar o passe livre para o transporte público, o movimento de pixadores e grafiteiros, a parada do orgulho gay, o movimento negro, o movimento antimanicomial, os movimentos de reforma agrária e urbana, a bicicletada, os movimentos de luta por moradia, os coletivos artísticos que produzem ações em espaços públicos etc. O denominador comum entre essas coletividades heterogêneas talvez foi a inquietação e a indignação frente a uma situação político-cultural de privatização da vida pública, que transforma tudo em mercadoria, contrapondo a ela diferentes estratégias de produção do direito à cidade.

No campo artístico houve a retomada das práticas de intervenção urbana em diversas cidades brasileiras - algo que estava um pouco adormecido na cidade de São Paulo desde o início dos anos 1980 - e a emergência e a legitimação dos movimentos do grafitti e da pixação¹ na cena institucional. Tal situação colocou em voga uma fértil discussão sobre a arte pública não autorizada, a institucionalização de práticas subversivas, o papel político do artista e os modos de produção do espaço da cidade. As três últimas edições da Bienal de São Paulo não passaram ao largo dessas discussões: em 2006 o tema era *Como Viver Junto* e a dimensão política foi tratada sob várias facetas; em 2008, naquela que foi apelidada de "Bienal do vazio", dezenas de jovens pixadores entraram na mostra e ocuparam o espaço com críticas à institucionalização e à elitização da arte; em 2010, quando o tema era arte e política, grupos de pixadores

¹ Os termos graffitti e pixação são grafados aqui de acordo com o modo pelo qual os seus protagonistas os utilizam.

participaram como artistas convidados. São fatos que apontam para os limites entre a potência de subversão e o poder de cooptação dentro do sistema de arte, borrando definições binárias excludentes dos campos da arte e da política e apontando para as hibridizações possíveis entre os mesmos - com suas potências e riscos.

Dentro desse contexto de retomada da cidade como meio de ação e das problematizações colocadas pela aproximação de práticas artísticas e ações políticas, um encontro inusitado chamou a atenção e foi eleito como recorte de investigação dessa convergência de ações: o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC), ocorrido na Ocupação Prestes Maia, em São Paulo, entre os anos 2003 e 2007.

A partir desse encontro entre diferentes grupos - coletivos artísticos interessados em intervenções em espaços não-institucionalizados e movimentos de luta por moradia organizados em redes - são abordadas algumas das possíveis relações entre os campos da arte e da política, com o objetivo de estabelecer pontos de contato, e de trazer à tona as contradições presentes nessa aproximação.

O caminho metodológico escolhido consistiu na aproximação com os agentes desse encontro por meio de entrevistas com artistas e moradores da ocupação, de modo a trazer algumas das diferentes vozes sobre o fenômeno nomeado "Situação Prestes Maia". Os entrevistados são considerados os principais colaboradores desta pesquisa e cada entrevista foi uma imersão em seus universos existenciais a partir da perspectiva do encontro entre artistas, coletivos, movimento sem-teto e a comunidade de moradores da Ocupação Prestes Maia. Ainda que houvesse um roteiro prévio de questões para artistas e moradores, cada uma das entrevistas tomou sentidos muito diferentes, produzindo marcas que foram desestabilizando o corpo do pesquisador e conduzindo o percurso do trabalho através da construção de estados inéditos. Faz-se uso da noção de marcas de acordo com a formulação de Suely

Rolnik em um texto sobre a perspectiva ético-estético-política no trabalho acadêmico:

[...] o que estou chamando de marcas são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir (1993, p. 2).²

Desse modo, o percurso do trabalho foi sendo construído a partir das marcas produzidas pelas diferentes vozes dos colaboradores-entrevistados, compondo assim uma polifonia ao mesmo tempo intensa e limitada. Sua intensidade se deu por meio dos encontros vivenciados, que foram bastante profundos. Sua limitação tem a ver com a escolha de sete pessoas dentro de um universo de milhares. Tal escolha não se deu a priori, mas foi construída ao longo do processo da pesquisa, a partir de aproximações, desencontros, disponibilidades, coincidências e acasos. No fim, os sete colaboradores foram: Túlio Tavares, integrante dos coletivos Nova Pasta e Bigodistas; Cibele Lucena, integrante dos coletivos Contra Filé, Frente 3 de Fevereiro e ex-integrante dos coletivos Mico e Política do Impossível (extintos); Jomarina Pires, militante do MSTC, ex-moradora e coordenadora geral da Ocupação Prestes Maia; Lamartine Brasileiro, ex-morador da Ocupação Prestes Maia; Rodrigo Barbosa, integrante do Esqueleto Coletivo; Severino Manoel de Souza, ex-morador da Ocupação Prestes Maia; Flávia Vivacqua, integrante dos coletivos Horizonte Nômade e Elefante (extintos).

Além das entrevistas, algumas outras fontes foram fundamentais para esta investigação acerca do recente coletivismo artístico no Brasil e o encontro na Ocupação Prestes Maia. Destacam-se os livros *Insurgências Poéticas*, de André Mesquita - com um panorama da arte ativista e coletiva nas duas últimas décadas -

² ROLNIK, Suely. "Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético / estético / política no trabalho acadêmico". *Cadernos de Subjetividade*, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

e *Domínios do Demasiado*, de Fabiane Borges - que trata da aproximação da autora com alguns movimentos sociais, entre eles com o Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC) nas ações artísticas que tiveram vez na Ocupação Prestes Maia no período delimitado neste trabalho. Destacam-se também dois sítios eletrônicos³, o site do artista Túlio Tavares, que contém um imenso arquivo das ações artísticas realizadas em colaboração com a referida ocupação, e o blog criado pela rede de coletivos de arte denominada *Integração Sem Posse*, que contém publicações sobre diversas ações junto aos movimentos de moradia de São Paulo.

Foram tomados como aliados neste processo de investigação diversos agentes daquilo denominado como "pensamento contra hegemônico", ou seja, uma articulação que lança mão de conceitos teóricos, produções críticas de artistas, artigos de jornais e uma multiplicidade de fontes, desde a perspectiva da produção de estratégias de resistência à hegemonia do capitalismo contemporâneo e seu uso perverso da cultura como dispositivo de privatização do espaço público.

Com o intuito de discutir o papel social do artista, elegeu-se como ponto de partida a noção elaborada por Walter Benjamin, ainda nos anos 1930, mas que conserva sua contemporaneidade. Com uma clareza conceitual e histórica, o texto "O autor como produtor" foi escrito para uma conferência proferida no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934, em Paris, momento no qual estava em pleno vigor a ascensão do fascismo italiano e do nazismo alemão. Ali ele declarava o fim da autonomia do autor em relação à situação política de seu tempo, uma vez que o mesmo deveria tomar posição e se, de fato, tinha um pensamento de esquerda, deveria se colocar ao lado do proletariado. Deveria se perguntar como a sua obra se situa dentro das relações de produção de sua época, entendendo a posição do autor (seja ele intelectual, escritor ou artista) dentro do processo produtivo. Naquele momento afirmava que

³ Ver: <www.tuliotavares.wordpress.com> / <www.integracaoosemposse.zip.net>.

[...] abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária (1994, p. 128).⁴

Ou seja, distinguia aqueles que enunciavam a luta política em termos de modo de produção daqueles que a utilizavam como artigo de consumo; distinção que pode ser perfeitamente utilizada hoje, em um momento que o sistema de arte e o sistema político conseguem apropriar-se de todo movimento crítico de ruptura.

O presente trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro, intitulado "Contextos", ilustra o cenário no qual se deu o encontro de artistas, coletivos e o movimento sem-teto, contextualizando os processos de formação do coletivismo artístico e dos movimentos de moradia em São Paulo que se utilizam da ocupação como estratégia de ação.

Desse modo, essa primeira parte se caracteriza pelo resgate de ações de um passado recente que possam contribuir para a compreensão do fenômeno aqui estudado. Entre essas ações estão as práticas situacionistas, bem como alguns trabalhos de artistas brasileiros que, nas décadas de 1960 e 1970, aproximaram o campo da arte com o do ativismo político, por meio de intervenções em espaços não-institucionalizados e de caráter eminentemente crítico. Com isso, pretende-se trazer algumas referências - diretas ou indiretas - para a explosão do coletivismo artístico brasileiro na virada da década de 1990 para os anos 2000, sabendo que boa parte desses grupos postulava novas formas de relação com a vida cotidiana e com o espaço público, através de ações de intervenção urbana de caráter crítico.

⁴ BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo. Brasiliense, 1994 - (Obras escolhidas; v. 1) p. 128.

Ainda no primeiro capítulo há uma breve contextualização do processo de formação da rede de resistência urbana formada pelos movimentos de luta por moradia em São Paulo que utilizam a ocupação de prédios vazios como estratégia de ação. Nesse processo há especial destaque para a formação do Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC) e para o cotidiano da Ocupação Prestes Maia.

No segundo capítulo, "Situação Prestes Maia", o processo de colaboração entre artistas, coletivos de arte e movimento sem-teto é descrito a partir de três eventos-acontecimentos. O primeiro deles é a exposição *ACMSTC (Arte Contemporânea no Movimento dos Sem-Teto do Centro)*, ocorrida em um final de semana de dezembro de 2003 na Ocupação Prestes Maia, com a participação de centenas de artistas e considerada como marco inicial da aproximação entre artistas e o Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC). O segundo é a formação do movimento *Integração Sem Posse*, uma rede de coletivos artísticos e demais colaboradores que se articulou juntamente com os movimentos de moradia, organizando ações continuadas entre 2005 e 2007. O terceiro evento foi a participação de 13 coletivos artísticos, que atuavam na Ocupação Prestes Maia, na Bienal de Havana de 2006. Esse acontecimento, que teve vez no subsolo da ocupação e foi denominado *Território São Paulo*, foi ímpar por ter ocorrido a convite de uma instituição reconhecida internacionalmente no campo da arte em um momento em que mais um despejo era anunciado.

No terceiro e último capítulo, "Conexões / tensões / desdobramentos", são estabelecidas conexões entre a trajetória do encontro entre artistas e movimento social na Ocupação Prestes Maia e algumas noções teóricas contemporâneas que vem sendo trabalhadas no campo da arte em esfera pública, com o intuito de contribuir para o debate atual da arte contemporânea e suas conexões com a vida cotidiana, desdobrada nas esferas micro e macropolíticas.

Cabe ainda destacar que durante o processo de produção deste trabalho (2010-2012), algumas situações envolvendo os movimentos

de moradia em São Paulo e outros movimentos sociais ao redor do mundo tiveram vez. Ao mesmo tempo em que a prefeitura de São Paulo vinha promovendo o Projeto Nova Luz, uma grande ação de “revitalização” da região central da cidade e, conseqüentemente, expulsando a população de baixa renda do centro, o MSTC reocupou o edifício Prestes Maia, que estava desocupado desde 2007. O ano de 2011 começou com uma onda de levantes em diversos países do norte da África e do Oriente Médio, que ficou conhecido como Primavera Árabe. Durante o mesmo ano houve movimentos de ocupações de praças e outros espaços públicos em várias cidades do mundo, como o movimento dos Indignados na Espanha e o movimento Occupy Wall Street,⁵ que teve início nos Estados Unidos e se espalhou rapidamente para outros países. Por outro lado, parte da rede de coletivos que se formou a partir das ações na Ocupação Prestes Maia entre 2003 e 2007, rearticulou-se em 2012 no projeto *Na Borda*, por meio da proposição de ações que colocam em discussão a intervenção urbana e a prática coletiva na atualidade.⁶

⁵ Sobre o Occupy Wall Street, o movimento dos Indignados e outros levantes recentes, ver: OCCUPY / [David Harvey ...et al.]; São Paulo, Boitempo / Carta Maior, 2012.

⁶ Ver: <www.naborda.com.br>.

Capítulo 1. CONTEXTOS

A cidade de São Paulo no início dos anos 2000 é o cenário de um encontro, delimitado neste trabalho, entre artistas, coletivos artísticos e o movimento de luta por moradia. O ponto de convergência, ou de colisão, de realidades tão díspares foi a Ocupação Prestes Maia, espécie de quilombo urbano encravado no coração do centro velho da cidade, a poucos metros da Estação da Luz.

Esse processo de colaboração entre essas duas coletividades - artistas e moradores de ocupação - culminou em um encontro no contexto de uma cidade na qual percursos individuais e coletivos muitas vezes não se tocam ou não se afetam. São centenas de cidades dentro de uma, com heterogeneidade de fluxos, pessoas, afetos, histórias, memórias, conflitos, coletivos, solidões, encontros e desencontros.

Parte-se aqui da hipótese que existiu algo em comum entre os coletivos artísticos que se utilizam do espaço público como terreno de ação e os movimentos de luta por moradia que utilizam a ocupação como estratégia de ação direta, e isso se relaciona com a proposição de Henri Lefebvre (2001) sobre o direito à cidade: cidade enquanto valor de uso e não enquanto mercadoria/valor de troca.

Tanto os artistas quanto os militantes dos movimentos de moradia reivindicam o direito de usar a sua cidade, de produzi-la enquanto obra coletiva, seja com o intuito de questionar poeticamente os modos de vida urbana que essa sociedade produz, seja com o intuito de fazer valer a função social de dezenas de edifícios desocupados no centro da cidade de São Paulo.

Neste trabalho, serão narrados brevemente os processos de constituição da rede de coletivos artísticos e dos movimentos de moradia, tomando como caso a atuação do Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC) na cidade de São Paulo entre os anos 1990-2000. Para compreensão desse processo, serão elencadas situações constituintes de seu respectivo processo de formação.

1.1. Coletivismo artístico e as poéticas-políticas do espaço urbano: matrizes de formação

Toma-se aqui como contexto o cenário de formação de um coletivismo artístico marcado por intervenções em espaços públicos no início dos anos 2000 em São Paulo, com o intuito de traçar uma cartografia conceitual de propostas que se utilizam da cidade como meio de ação. Nesse sentido, foram selecionadas algumas situações de um passado recente que serviram de matriz, ou pontos de contato, para problematizar o encontro entre arte e ativismo político na aproximação entre coletivos de arte e movimento de luta por moradia neste estudo de caso.

Parte-se das mudanças que ocorreram, tanto no campo da arte quanto no campo político-cultural, a partir das décadas de 1960/70, resgatando algumas propostas artísticas que puseram em questão tanto o sistema de arte quanto contextos políticos mais amplos. Cabe destacar, em primeiro lugar, as discussões presentes nas propostas conceituais e as reverberações que essas práticas vêm provocando desde os anos de 1990, seja em exposições ou no crescente interesse de pesquisadores de diversas partes do mundo.

Entre as outras tantas referências, elegeu-se para este trabalho as práticas situacionistas, algumas ações críticas de artistas brasileiros nas décadas de 1960/70 e os coletivos artísticos surgidos em São Paulo na passagem dos anos 1970 para os anos 1980, que de alguma maneira são precursores da explosão do coletivismo artístico surgido na década de 2000 no Brasil.

É importante salientar que tais referências não são trazidas com o intuito de traçar um panorama da produção das últimas décadas, mas sim de estabelecer pontos de contato entre algumas situações e inquietações produzidas em contextos históricos e político-culturais distintos.

1960/1970 > 1990/2000: Sobre os conceitualismos, os situacionistas e os sentidos do seu resgate atual

Nos últimos anos a produção artística com caráter de crítica social produzida nas décadas de 1960 e 1970 vem sendo resgatada, fenômeno que alguns autores como Hal Foster⁷ (2001) e Suely Rolnik vão explicar por meio da noção de trauma. Ao se encarar a instituição de arte como um sujeito psicanalítico, percebe-se que um evento traumático, como uma ruptura conceitual, retorna diversas vezes até que possa ser elaborado pelo sujeito. Essa interpretação talvez seja uma pista para a compreensão do resgate desse tipo de produção artística, principalmente no contexto da sociedade brasileira, que possui uma relação de desdém com a memória de seu passado recente de ditadura civil-militar.

Em artigo recente,⁸ Suely Rolnik (2009) considera que a partir da reviravolta que houve no campo da arte nos anos 1960/70 é que se desenvolveu um movimento de crítica institucional em várias partes do mundo sob diferentes matizes. Tal transformação foi, sem dúvida, uma ruptura, resultando em ações artísticas que questionavam não só o estatuto da obra de arte e sua legitimação, mas também o contexto político-cultural opressivo vivido de diferentes maneiras nas diversas partes do mundo no período da Guerra Fria. Se por um lado havia a Guerra do Vietnã, levada a cabo pelos Estados Unidos e apoiada pela Europa Ocidental, por outro, havia os regimes comunistas totalitários nos países do leste europeu e as ditaduras militares de direita na América Latina, fortemente apoiadas (se não implantadas) pelo grande irmão do norte. Para esses diferentes contextos, foram geradas diferentes respostas do meio artístico.

Segundo Rolnik, o que define a singularidade e a heterogeneidade das propostas artísticas daqueles anos de chumbo na América

⁷ FOSTER, Hal. "¿Quien teme a la neovanguardia?" In: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal. Madrid, 2001.

⁸ ROLNIK, Suely. "Desentranhando futuros". In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. (orgs). *Conceitualismos do Sul/SUR*. São Paulo. Annablume. USP-MAC. AECID. 2009. (p. 155-163). Texto escrito a partir de comunicação oral no Seminário 'Conceitualismos do Sul', realizado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em abril de 2008.

Latina não é uma espécie de militância de conteúdos ideológicos; mas o que faz

os artistas agregarem a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato de a ditadura incidir em seu corpo, como no de qualquer outro cidadão, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana (p. 156).

Tal atmosfera constitui uma tensa experiência sensível que mobiliza a necessidade de criar e, uma vez que essas tensões incidem violentamente e diretamente sobre o corpo do artista, o seu fazer passa a ser visceralmente afetado por essa tensão. Partindo dessa conceituação estabelecida por Rolnik, é possível abrir um caminho para o questionamento de quais seriam as tensões que incidiram nos corpos dos artistas da década passada, e de que modo afetaram o seu fazer rumo às intervenções em espaços públicos em uma metrópole como São Paulo.

Naqueles anos de 1960/70, houve, em diferentes partes do mundo, fortes movimentos de contestação aos sistemas sociais vigentes que oprimiam a liberdade de expressão de uma juventude que não se via representada nas esferas sociais, seja no lado capitalista, seja no comunista. Foi o tempo do Maio de 68, da Primavera de Praga e da Contracultura, só para citar alguns exemplos; e os artistas não se eximiram desses movimentos de contestação: de diferentes formas, criticaram o estatuto e as instituições da arte, questionaram seus sistemas de legitimação através de trabalhos que colocavam em xeque a própria natureza da arte e sua função social, propondo ações que continham um germe de integração entre política e poética, vivenciado e atualizado tanto em ações artísticas bem como na vida cotidiana.

Cabe destacar aqui também o papel desempenhado pelos situacionistas, grupo surgido no final dos anos 1950 que propunha a utilização da cidade como meio de ação para a construção de situações que produzissem uma relação mais participativa no espaço urbano. A Internacional Situacionista

(I.S.)⁹ foi formada em 1957 por artistas, pensadores e ativistas provenientes de outros grupos, como a Internacional Letrista, o Cobra, o Mibi (Movimento Internacional para uma Bauhaus Imaginista) e a Associação Psicogeográfica de Londres (LPA). Entre eles figuraram Guy Debord, Constant, Asger Jorn, Raoul Vaneigem, Ralph Rumney etc. Entre 1957 e 1972 a IS publicou 12 números da revista *Internationale situationniste*, principal meio de veiculação de suas ideias. Ao longo desse período, seu discurso passou de uma crítica aos padrões vigentes da arte moderna - propondo uma arte diretamente ligada à vida, uma arte integral - a uma crítica ao urbanismo moderno e ao planejamento em geral, chegando finalmente a uma abordagem revolucionária em relação à sociedade capitalista, tendo sido fundamental nas manifestações de 1968.

A I.S. se posicionava radicalmente contra a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não participação, a alienação e a passividade da sociedade. Propunha a participação dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura. O interesse dos situacionistas pelas questões urbanas foi uma consequência da importância que davam ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência de paixão, da vida cotidiana moderna. Opunham-se ao planejamento urbano modernista, defendendo a participação dos cidadãos no processo de construção das cidades a partir de situações construídas lúdica e livremente.

Propunham a experiência da deriva como técnica urbana para desenvolver, na prática, a construção de situações através da psicogeografia. A deriva era uma técnica de apropriação do espaço urbano através da ação do andar sem rumo; um procedimento de passagem ininterrupta por diversos ambientes com o objetivo de reconstruí-los e ressignificá-los com o ato de caminhar. Nas

⁹ Ver: BERENSTEIN-JACQUES, Paola. (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

palavras de Guy Debord (1958 apud INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2007, p. 65):

O conceito de deriva está ligado indissociavelmente ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio.¹⁰

Segundo Thomas McDonough (1994 apud FREIRE, 1997, p. 69),

[...] a deriva como um "discurso pedestre" reinstala o valor de uso do espaço numa sociedade que privilegia o "valor de troca", ou seja, sua existência enquanto propriedade [...] uma importante ferramenta para os Situacionistas era fazer com que a deriva pudesse mudar o significado da cidade, através da forma como ela era habitada. Essa luta foi conduzida não para que fosse feito um novo mapa cognitivo, mas para se construir um mapa coletivo mais concreto, um espaço cujas potencialidades permanecessem abertas para todos os participantes nessa narrativa "lúdico-constructiva" de um novo território urbano.¹¹

A psicogeografia era o método através do qual os situacionistas estudavam o ambiente urbano, principalmente os espaços públicos, por meio das derivas, fazendo um mapeamento dos comportamentos afetivos diante da ação do caminhar na cidade.

Os situacionistas talvez sejam mais conhecidos pelos seus textos que por suas ações artísticas e projetos urbanos, mas cabe aqui ilustrar os conceitos de deriva e psicogeografia através de um trabalho artístico emblemático de Guy Debord. *Naked City* [Cidade nua] ou *Guide psychogéographique de Paris* [Guia Psicogeográfico de Paris], é um mapa situacionista constituído pelo recorte de dezenove setores da cidade, montados a partir das relações afetivas que o autor tem com cada um desses lugares. Esses espaços delimitados são conectados por setas vermelhas, que

¹⁰ DEBORD, Guy. "Teoria da Deriva". (Publicado na revista IS n.2, em dezembro de 1958). apud INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Deriva, psicogeografia e urbanismo unitário*. Erahsto Felício, organização. Porto Alegre. Deriva, 2007. p. 65.

¹¹ MCDONOUGH, Thomas. "The Situationist Space". *October*, n.67, winter 1994. apud FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo. Annablume, 1997. p. 69.

indicam as possíveis trajetórias, mas que não indicam distâncias reais e sim os intervalos vivenciais psicogeográficos.

No campo político os situacionistas tiveram um papel importante nas manifestações de maio de 1968 em Paris, quando os estudantes e trabalhadores franceses reinventaram o modo de fazer política, negando todas as formas de poder, como a família, a escola e o Estado - e também a burocracia e forte hierarquia das estruturas partidárias (mesmo da esquerda, visto que o Partido Comunista Francês foi categoricamente contrário à movimentação de estudantes e operários). Em contrapartida, propunham uma dimensão lúdica ao movimento, já que

nas ocupações de fábrica ou nas manifestações de rua, [desfizeram] a seriedade militante, liberando-se fluxos polimorfos de energias criativas, antes enclausuradas na diversidade dos sujeitos sociais (MATOS, 1989, p.14).¹²

Era um momento em que a luta política coincidia com um estado de alegria e de exuberância, no qual a felicidade era um sinônimo de luta.

O uso da cidade como meio de ação; as palavras de contestação escritas nas paredes de Paris; o direito realizado nas ruas; as ações espontâneas em cadeia em várias partes do mundo, precursoras de uma rede não-coordenada de construção de situações simultâneas: tudo era a prática do pensamento político situacionista, por uma revolução integral da vida cotidiana através da construção de ações poéticas que utilizavam o espaço urbano como terreno de exploração.

Lançar mão aqui desse resgate das diversas experiências dos conceitualismos dos anos 1960/70, especificamente na América Latina e no Leste Europeu, além das experiências dos Situacionistas em Paris, adquire sentido na medida em que se busca recuperar alguns de seus principais aspectos para a

¹² MATOS, Olgária C. F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo. Brasiliense. 1989. p. 14.

discussão sobre arte e vida cotidiana e para levantar quais seriam as inquietações que movem hoje os coletivos artísticos e suas intervenções em espaços públicos e em comunidades socialmente desfavorecidas, como as ocupações.

Anos 1960/70 no Brasil: sobre a especificidade político-cultural do lugar/território

A segunda metade da década de 1960 foi um período bastante conturbado cultural e politicamente, com uma série de manifestações de resistência cultural, em várias partes do mundo, de uma juventude até então sem voz. No caso brasileiro, com o golpe militar de 1964, a censura vai impondo limites a toda a produção cultural e artística, o que acaba por fortalecer um sentimento de guerrilha cultural em parte dos artistas do período. Naqueles anos, realizou-se várias exposições e ações claramente críticas não só ao sistema de arte, mas também aos sistemas cultural e político como um todo. Em 1965, na exposição *Opinião 65* no MAM do Rio de Janeiro, Hélio Oiticica vai para o vernissage acompanhado dos moradores da comunidade do morro da Mangueira, que são impedidos de entrar para realizar sua performance com os *parangolés*. Dois anos mais tarde, em 1967, ele escreve um texto (OITICICA, 2006, p. 154-168)¹³ para o catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada também no MAM-RJ, onde aponta seis características da nova arte de vanguarda brasileira, entre elas a tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos e a tendência a uma arte coletiva.

De 1966 a 1972 houve as edições da exposição *Jovem Arte Contemporânea* no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, na qual o museu é usado como espaço de produção coletiva e colaborativa, constituindo-se, assim, como um foco de

¹³ OITICICA, Hélio. "Esquema geral da nova objetividade" In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006. p. 154-168.

resistência cultural a partir das ousadas e corajosas atitudes de seu diretor Walter Zanini.

Dois outros projetos/manifestos artísticos daquele período são emblemáticos para a compreensão da produção do espaço como esfera político-cultural, contextualizado pela situação social do Brasil. O primeiro é o texto "Manifesto"¹⁴ de Artur Barrio (2006, p. 262-263), lançado em 1970, no qual ele ataca as categorias de arte, os salões, as premiações, o júri, a crítica e a utilização de materiais importados considerados caros; sai em defesa do uso de materiais perecíveis e precários, como lixo, papel higiênico, urina etc. Barrio atacava conscientemente o sistema de arte de seu tempo, seu elitismo e estagnação; ao passo que propunha a realização de situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, uma resposta de baixo para cima a essa imposição de padrões estéticos nada condizentes com o contexto político-cultural latino-americano. Em *Situação T/T1*, realizada em Belo Horizonte em 1970, na qual ele espalhou trouxas ensanguentadas - confeccionadas com ossos, carne e outros materiais orgânicos - por um rio da cidade mineira, Barrio criou uma situação claramente crítica politicamente, não só pela qualidade do material utilizado, mas pelo fato de naquele momento milhares de pessoas terem sido desaparecidas, assassinadas, exiladas e/ou torturadas, em um regime que buscava esconder a sua violência. Por meio dessa intervenção no espaço público com suas trouxas ensanguentadas, ele chama a atenção para um contexto político de repressão que assolava muitos países da América Latina.

Outro importante projeto realizado neste período foi *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles, desenvolvido em uma série de trabalhos durante os primeiros anos da década de 1970. Em um texto homônimo, escrito em 1970, ele aponta os limites da proposição de Marcel Duchamp que, ao retirar o objeto de seu uso

¹⁴ BARRIO, Artur. "Manifesto", In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006. p. 262-263.

cotidiano para ser refuncionalizado como obra de arte, contesta o sistema de legitimação do objeto de arte, mas ainda dentro do campo da arte. Ou seja, ele afirma que a interferência de Duchamp foi ao nível da arte e

o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura que da arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a estética fundamenta a arte, é a política que fundamenta a cultura (MEIRELES, 2006, p. 264).¹⁵

Dentro dessa perspectiva e com o objetivo de fazer o caminho inverso dos ready-mades - colocando o objeto de arte atuando no universo industrial, no campo da cultura - ele criou, como parte de suas *inserções*, o *Projeto Coca-Cola* e o *Projeto Cédula*. No primeiro gravava nas garrafas de coca-cola informações e opiniões críticas e as devolvia à circulação. Uma das inserções mais conhecidas foi a frase "Yankees go home!", ícone do anti-imperialismo norte americano, gravada em um de seus maiores símbolos culturais: a coca-cola. Já o *Projeto Cédula* se caracterizava pela gravação de informações e opiniões críticas nas cédulas e a sua recolocação em circulação. A mais conhecida e emblemática desse projeto foi a inserção, com um carimbo, da frase "Quem matou Herzog?", logo após o assassinato do jornalista Vladimir Herzog pelas forças repressivas da ditadura militar, que tentaram escandalosamente simular afirmando que fora um suicídio. Em ambos os projetos, Cildo Meireles propõe uma outra circulação para a obra de arte, inserindo-a no campo da cultura, operando com os conceitos de mobilidade, fluxo e crítica social, ampliando mais uma vez a noção de espaço produzido. Tal processo/procedimento foi posteriormente bastante difundido nas redes de arte postal que se formaram ao longo dos anos 1970, que propunham uma circulação rizomática¹⁶ e

¹⁵ MEIRELES, Cildo. "Inserções em circuitos ideológicos" In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006. p. 264.

¹⁶ Apropriação do conceito formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, que enuncia que um rizoma "conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos." DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia (volume 1)*. Rio de Janeiro, Editora 34, 2004. p. 32.

descentralizada de trabalhos de arte que utilizava o correio como suporte privilegiado, construindo "uma poética surgida na urgência de estruturas de substituição, em nível internacional" (ZANINI, 1977 apud FREIRE, 1999, p. 79).¹⁷

Essa estratégia de circulação muitas vezes operava diretamente num contexto político de resistência, já que constituía uma possibilidade de comunicação livre em países com uma censura altamente repressora, tais como os países da América Latina ou do Leste Europeu.

No final dos anos 1970, terminou o pior momento da ditadura militar brasileira e a forte repressão às proposições culturais que fizessem qualquer crítica social. Dentro desse contexto de início de abertura política surge na cidade de São Paulo um grupo de jovens artistas que coloca suas propostas de arte pública efêmera a serviço de uma radical e instigante crítica do sistema da arte e da sua relação com os espaços institucionais, sejam eles públicos ou privados.

3Nós3 foi um coletivo atuante na cidade de São Paulo entre 1979 e 1982, formado por Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França. Realizaram uma série de trabalhos públicos e conceituais, dos quais é importante destacar a intervenção *Ensacamento*, realizada na madrugada de 27 de abril de 1979, quando 69 monumentos públicos da cidade de São Paulo foram ensacados. No dia seguinte, os principais jornais divulgaram a ação como de cidadãos anônimos. O grupo fez um mapeamento prévio das obras e em uma ação planejada propôs a desconstrução dos monumentos, fazendo com que aquela série de esculturas ganhasse um novo sentido perante os transeuntes que talvez nem as notassem mais. Pode-se dizer que há uma clara semelhança com as práticas situacionistas, uma vez que esta foi uma construção de uma situação efêmera que propunha uma nova relação do artista e do cidadão com o espaço público.

¹⁷ ZANINI, Walter. apud FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo. Iluminuras, 1999. p. 79.

Vale a pena lembrar que eles não agiam sozinhos, pois houve uma explosão de coletivos de arte na virada dos anos 1970 para os 1980 na cidade de São Paulo (MESQUITA, 2011).¹⁸ Viajou Sem Passaporte, Manga Rosa, Gextu, Tupi Não Dá e outros coletivos cujo eixo comum em suas poéticas era a utilização de intervenções urbanas em espaços públicos de circulação, produzindo estratégias de participação. Entre suas ações naquele período estavam performances em espaços públicos, intervenções em peças de teatro, ocupações coletivas de outdoors, utilização da mídia para a realização de trabalhos etc.

Um episódio fundamental foi o *Evento Fim de Década*, ocorrido no dia 13 de dezembro de 1979 na Praça da Sé, em São Paulo. Contando com a presença dos coletivos GEXTU, 3Nós3, D'Magrela e Viajou Sem Passaporte, e com apoio da Secretaria Municipal de Cultura, esse projeto propôs ações junto a um grande público, reivindicando outros espaços de trabalho e de criação fora do circuito institucional.

Durante um dia, os coletivos lançaram suas propostas de jogos e atividades participativas para interferir temporariamente na rotina de muitas pessoas que cruzam diariamente a praça, como a criação de esculturas móveis com caixas de papelão, projeção de filmes em tendas, improvisação musical, oficina de Arte Postal, pinturas, blocos carnavalescos, lambe-lambes e banca de trocas (MESQUITA, 2011, p. 224).

Antes da realização do evento, passaram-se meses de discussões e de "pré-eventos", entre os quais uma performance na abertura da *XV Bienal de São Paulo*, na qual os integrantes desses coletivos entraram amarrados por uma corda e com os olhos vendados, dizendo frases como "que maravilha!", "brilhante!", "espetacular!", numa crítica debochada do conservadorismo da mais renomada exposição internacional de arte do Brasil.

¹⁸ MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo. Annablume/Fapesp, 2011.

Ao mesmo tempo em que esses grupos vinham propondo intervenções, havia uma nova geração de artistas que também utilizava o espaço público para a realização de seus trabalhos: era a primeira geração do graffiti brasileiro que se formava nas ruas de São Paulo, formada por nomes como Alex Vallauri, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, o coletivo Tupi Não Dá, entre tantos outros.

Tanto as citadas proposições poético-políticas do final dos anos 1960, quanto as intervenções coletivas em espaço público que ocorreram de diferentes modos na cidade de São Paulo na passagem dos anos 1970 para os anos 1980 - assim como a rede internacional de arte postal que atuou vigorosamente entre esses dois períodos - são importantes para a compreensão do que houve depois, nesta década recém-encerrada. Não como desdobramento de uma sequência linear de fatos encadeados, mas talvez como referência de uma inquietação que segue presente, ainda que descontínua.

Como diz André Mesquita,

de certa forma, as interversões¹⁹ do 3Nós3, as ocupações coletivas de outdoors, o movimento de Arte Postal e os trabalhos com xerox de Paulo Bruscky, bem como as *Inserções em Circuitos Ideológicos* de Meireles, fornecem de maneira direta ou indireta alguns subsídios estéticos ou processuais para o advento de uma história da mídia tática no Brasil (p. 222).

Por outro lado, em relação a esta descontinuidade geracional, Ricardo Rosas, pesquisador do coletivismo artístico brasileiro e de suas implicações políticas, chega a dizer que a arte coletiva de teor ativista no Brasil talvez tenha pouca tradição. Apesar da referência das experiências de grupos como Viajou Sem Passaporte, 3Nós3 e Tupi Não Dá nos anos 1970/80 ou das proposições anteriores politicamente questionadoras, de artistas como Cildo Meireles e Hélio Oiticica, Rosas afirma que essa herança foi perdida em algum momento dos anos 1980. Nesse sentido, tanto as proposições coletivas sofreram um hiato

¹⁹ O coletivo 3Nós3 utilizava o termo interversões para suas ações, com a ideia de alteração da ordem natural das coisas.

temporal, como “as ações conceituais mais politicamente incisivas no Brasil não tiveram continuidade, nem formaram uma ‘tradição’ - se este termo ainda tem alguma validade” (ROSAS, 2005a).²⁰

Desse modo, após esse momento de bastante movimentação na virada da década de 1970 para 1980, todos esses grupos se desfizeram e foi na virada dos anos 1990 para os anos 2000 que houve no Brasil uma nova onda de coletivismo, também marcada pela crítica à institucionalização da arte, em proposições de circuitos alternativos ou na realização de intervenções em espaços públicos problematizando as relações produzidas em um espaço urbano agenciador de exclusão social. No entanto, a diferença aqui talvez consista na singularidade do contexto político-social de uma era de globalização neoliberal e do capitalismo financeiro, e no modo como as tensões próprias desse período incidem no processo de produção dos coletivos artísticos críticos a esse estado de coisas.

Anos 2000: arte/rede/ativismo/coletivismo

No início do século XXI há o delineamento de uma nova situação política. Se por um lado o comunismo como sistema político praticamente deixa de existir e o neoliberalismo chega a uma situação de domínio quase absoluto das relações socioeconômicas e da produção de subjetividade²¹, por outro foi justamente na primeira década deste novo milênio que (re)surgiu uma nova forma de atuação e organização política. Utilizando-se da comunicação em rede, que é também uma das características da economia capitalista globalizada, ativistas de todo o globo passaram a organizar ações contra os ícones do sistema neoliberal: os

²⁰ ROSAS, Ricardo. “Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil”, 2005a.

²¹ Utiliza-se aqui a definição de Félix Guattari de Capitalismo Mundial Integrado (CMI), o qual “tende, cada vez mais, a descentrar seus focos de poder das estruturas de produção de bens e de serviços para as estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade, por intermédio, especialmente, do controle que exerce sobre a mídia, publicidade, as sondagens, etc”. GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas, SP. Papirus, 1990. p. 31.

encontros do G8, as reuniões do Fórum Econômico Mundial, as visitas do presidente estadunidense George W. Bush a outros países etc. E é exatamente nessa conjuntura que vai se formando uma rede de coletivos ativistas no mundo todo, propondo novos modos de ação política (LUDD, 2002):²² não-partidária, descentralizada, festiva, heterogênea, e que atua em colaboração com diversos outros tipos de coletividades, tais como os movimentos populares e os coletivos de artistas.

Nesse momento peculiar, surge uma nova explosão de coletivismo artístico espalhado por várias partes do Brasil, entre as quais destaca-se a cidade de São Paulo. Muitos desses grupos propõem ações que são práticas de intervenção em espaços públicos que mesclam arte e ativismo e se disseminam por meio de redes virtuais e presenciais de comunicação (GONÇALVES, 2010, p. 2).²³ Apesar de atuarem na interface entre ações de contestação e formas artísticas não convencionais, e de suas propostas terem alguma herança das vanguardas do século XX e do movimento da contracultura, esses grupos também apresentam descontinuidades em relação a essas aproximações anteriores entre arte e política. Suas noções de engajamento e atuação política se inserem no contexto dos novos movimentos sociais, que têm uma organização bastante diferente da hierarquia de grupos como sindicatos e partidos políticos, uma vez que trabalham na perspectiva da horizontalidade, da autogestão, das coalizões temporárias e das ações organizadas em redes (p. 3).

Para traçar elementos dessa produção contemporânea dos coletivos artísticos brasileiros, serão trazidos à discussão pontos levantados por Ricardo Rosas em alguns textos produzidos em meados da década de 2000, onde aponta a gênese descontínua dessa cena e ilustra com alguns eventos a formação dessa rede, além de problematizar sua potência e seus riscos.

²² Ver: LUDD, Ned (Org.). *Urgência das ruas: black block, reclaim the streets e os dias de ação global*. São Paulo. Conrad, 2002.

²³ GONÇALVES, Fernando do Nascimento. "Poéticas políticas, políticas poéticas: comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros". In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/E-compós*. Brasília, v.13, n.1, jan./abr.2010. p. 2.

Como citado anteriormente, há alguma herança nos coletivos dos anos 2000 das práticas de gerações anteriores, mas suas ações em espaços públicos reatualizam alguns elementos pouco explorados pelos antecessores. Segundo Rosas:

A intervenção urbana, dialogando com o espaço da cidade e introduzindo inflexões poéticas, questionamentos sexuais, sociais, políticos ou estéticos na arena pública, oferecia um pouco o que faltava na dita "arte pública", ou seja, espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo "sério" da arte convencional, participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação e não na "monumentalidade". Conscientes ou não destes detalhes, os artistas e coletivos da intervenção urbana transgrediam (e continuam a transgredir) códigos de urbanidade, relações usuais com o espaço urbano, clichês comportamentais, introduzindo igualmente ações e interferências absurdas ou surreais [...] (ROSAS, 2005b).²⁴

Em meio à introdução destas novas proposições estéticas no espaço urbano, começam a surgir dezenas de formações coletivas espalhadas por várias cidades brasileiras, tais como São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife, Fortaleza, Goiânia, entre outras.²⁵

Outro ponto importante em relação a grande parte dos coletivos desse período é a tendência a uma atuação fora dos circuitos culturais institucionalizados ou, ao menos, com um forte questionamento do sistema exposição-público-mercado. Segundo Ricardo Rosas, é quase como se as ações dos coletivos brasileiros hesitassem "entre serem 'artistas' ou mandarem a Arte para os ares" (ROSAS, 2005a).

²⁴ ROSAS, Ricardo. "Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?". 2005b.

²⁵ Alguns dos coletivos mencionados no texto supracitado de Ricardo Rosas são: Formigueiro, Los Valderramas, Bijari e A Revolução Não Será Televisada (São Paulo); Movimento Terrorista Andy Warhol, Cramen y Carmen e Atrocidades Maravilhosas (Rio de Janeiro); Grupo Empreza (Goiânia); GIA (Salvador); Transição Listrada (Fortaleza); Urucum (Macapá).

Nesse movimento de crítica ao sistema de arte, além dos coletivos artísticos, são constituídos também espaços coletivos de discussão, como o Rés-do-Chão, no Rio de Janeiro, ou o Centro de Contracultura, em São Paulo. Essas novas coletividades começam minimamente a construir redes conectivas a partir de ações colaborativas, sendo que citamos aqui uma delas como um dos primeiros irradiadores deste movimento. Os artistas Graziela Kunsch, do Centro de Contracultura de São Paulo, e Artur Leandro, do coletivo Urucum, de Macapá, propuseram para o *Nono Salão de Arte da Bahia*, em 2002, uma ação crítica ao seu mecanismo de seleção de artistas e trabalhos. A ideia era acionar uma rede de artistas e coletivos para o envio de 31 projetos com o título de "Rejeitados", sendo que o salão só aceitaria 30 trabalhos. Na ficha de inscrição cada proponente deveria adicionar o critério de exclusão afirmando algo como "este projeto só poderá ser aceito se todos os rejeitados forem aceitos". Apesar da crítica ao procedimento de seleção da mostra, os 31 projetos foram agrupados pela organização como um único trabalho entre os 30 escolhidos. Ainda que a provocação tenha sido parcialmente despotencializada ao ser aceita dentro dos critérios do salão, o coletivo Os Rejeitados deu continuidade às suas ações em discussões em listas de emails, gerando um canal coletivo de comunicação, além de ter participado de outras mostras - como o festival *Mídia Tática Brasil* - e de ter colaborado com o nascente movimento de artistas e coletivos organizados em rede.

Da mesma maneira que alguns coletivos organizaram em 1979 o *Evento Fim de Década* em reação à Bienal de São Paulo daquele ano, um grupo heterogêneo de jovens artistas, estudantes de arquitetura e outros, organizaram em 2000 uma manifestação poética em reação à *Mostra Brasil + 500*, realizada nos moldes das Bienais, utilizando o mesmo prédio e como parte das comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil. Segundo o

relato de Cibele Lucena,²⁶ uma das integrantes desse grupo que se formava naquele momento:

[...] foi ali que a gente começou a discutir muito o que estava acontecendo neste evento, porque que a arte estava se prestando a ser este grande espetáculo, este espetáculo que estava divulgando um Brasil super espetacular, para o mundo. [...] Uma coisa que de repente não botava em pauta uma série de coisas que poderiam ser muito interessantes de serem discutidas, sobre este processo de descobrimento... [...] Então foi meio que neste encontro de conversar sobre esse evento, do Brasil + 500, que a gente começou a se mobilizar. [...] Aí a gente começou a levar uns textos da Internacional Situacionista, da deriva e essa ideia da rua, de olhar para a cidade e a gente começou a levar muito esses textos e essas referências para esses encontros. E o pessoal que tava estudando arte trazia referências do Cildo Meireles e de alguns artistas que tinham essa ideia... As *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Então foi um pouco nesse caldeirão que a gente resolveu fazer uma reação a esse evento, então a gente se organizou, produziu uma máscara de silk que tinha um desenho de um Mickey cortado, um proibido Mickey, escrito: "Chega de Mickey. 500 anos de mico". Na verdade olhando para essa coisa do espetáculo, tentando pensar como a gente poderia atacar essa ideia de que aquele evento estava se tornando um espetáculo. Aí a gente resolveu fazer um manifesto escrito e uma ação na escultura do Brecheret, no 'Empurra-empurra' [...].

O grupo Mico nasceu dessa ação em reação à espetacularização da cultura, com influência das práticas situacionistas e de artistas brasileiros dos anos 1960/70, tendo sido atuante até o ano de 2002, quando se desintegrou e alguns de seus participantes formaram outros grupos, como o Contra Filé, por exemplo. É interessante apontar aqui que o Grupo Mico começou a se desintegrar após uma ação anônima em 2001 que fazia referência à repressão do Governo do Estado de São Paulo a uma rebelião de presidiários e que foi vinculada pela imprensa como sendo de autoria do PCC (Primeiro Comando da Capital). No campo artístico, no boca a boca, correu a notícia que aquela

²⁶ Entrevista realizada em 18.04.2011. Todos os seus relatos posteriores são da mesma entrevista.

intervenção anônima era de autoria daquele novo coletivo de jovens artistas, que acabaram sendo convidados pelo MAM-SP a participar da exposição *Panorama da Arte Brasileira* daquele ano. O convite foi aceito, mas em meio a discussões sobre autoria, anonimato, intervenção artística, ação política e as reverberações de tudo isso, o grupo acabou ficando dividido entre os que estavam mais interessados em promover uma ação anônima ativista e os que tinham maior interesse em realizar uma proposição estética que discutisse a realidade cotidiana, mas dentro do campo da arte. Ou seja, se por um lado os jovens integrantes do coletivo Mico se deram conta da potência e da repercussão que uma intervenção em espaço público pode gerar, por outro perceberam também as tensões provocadas pela inserção desse tipo de ação no circuito institucionalizado da arte.

Outro episódio importante para a formação dessa rede de coletivos de arte que estava se esboçando e de sua posterior aproximação com a Ocupação Prestes Maia, foi o festival *Mídia Tática Brasil*. Realizado em março de 2003 na Casa das Rosas, em São Paulo, consistiu na reunião de teóricos e produtores em um espaço de encontro entre coletivos artísticos e coletivos ativistas - tais como ativistas de mídia, ciberativistas etc. Teve uma repercussão na grande imprensa, o que acabou gerando ao mesmo tempo um desconforto entre alguns participantes e uma motivação extra para problematizar aquela aproximação entre arte e ativismo. O mote foi a publicação da reportagem "A explosão do a(r)tivismo" (MONASCHESE, 2003, p. 4-9)²⁷ em abril de 2003, no Caderno *Mais!* do jornal *Folha de S. Paulo*. Nela, é traçado um panorama dos coletivos artísticos brasileiros da virada dos anos 1990 para os anos 2000, enfatizando-se a crítica institucional como uma possível norteadora da heterogeneidade de propostas. O texto aproxima a produção de alguns grupos daquele período com as estratégias situacionistas e afirma ser também um *revival* de trabalhos de Hélio Oiticica, Artur Barrio e Cildo Meireles, cunhando o termo "artivismo" para descrever tal produção.

²⁷ MONASCHESE, Juliana. "A explosão do a(r)tivismo". *Folha de S. Paulo*, 06.04.2003, Caderno Mais!, p. 4-9.

Traçar um panorama da explosão de um coletivismo artístico emergente em várias cidades brasileiras, esboçando conexões entre aquela diversidade tão grande, não consistia tarefa simples. E categorizar como "ativismo" uma produção tão díspar foi um risco que teve, imediatamente, uma reação. Uma vez que alguns grupos de São Paulo não se identificaram com aquela aproximação, além do fato de discordarem do termo "ativismo" como definidor das novas práticas artísticas que estavam se configurando no cenário da arte contemporânea paulista, Túlio Tavares, Daniel Lima e Eduardo Verderame organizaram um encontro denominado *I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo* no dia 15 de abril de 2003, com a proposta de debater a repercussão da mídia a respeito dessas ações. Tal encontro resultou na criação da revista *Anais* (LIMA; TAVARES, 2003)²⁸ - publicada em junho do mesmo ano e contendo fotos, ideias, charges, textos e posicionamentos éticos e estéticos dos participantes - que contou com a presença de diversos artistas e coletivos, tais como: A Revolução Não Será Televisada, Nova Pasta, Alexandre Menossi, Augusto Citrangulo, Contra Filé in Mico, Catadores de Histórias, Fabiane Borges, Bijari, Centro de Mídia Independente, Daniel Seda, Formigueiro, Grace Kelly de Araújo, Eduardo Verderame, Eugênio Lima, Soul Family, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Rejeitados, Júlia Tavares, Luciana Costa, Paro Rosensteel, Ricardo Ramalho, Roger Barnabé, Transição Listrada, Mozart Mesquita, Os Bigodistas, Borowik, Neo Tao, entre outros.²⁹ O *I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo* foi uma ação coletiva autônoma, organizada em reação a uma tentativa da grande mídia de categorizar uma diversidade emergente de artistas e coletivos de arte. Ainda que considerada superficial pelos artistas, a publicação da matéria no Caderno *Mais!* da *Folha de S. Paulo* acabou gerando uma afinidade reativa naquele grupo de artistas e coletivos, contribuindo como germe para a constituição de uma coletividade até então dispersa. Segundo Júlia Tavares, participante do encontro:

²⁸ LIMA, Daniel; TAVARES, Túlio (Eds.). *I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo (Anais)*. São Paulo, outubro de 2003.

²⁹ Sobre o desenrolar deste encontro, ver: BORGES, Fabiane. *Domínios do Demasiado*. São Paulo. Hucitec, 2010. p. 71-73.

O tom geral foi dado por uma mistura de polêmica com confraternização, de seriedade com irreverência. Esse último, aliás, binômio marcante dos trabalhos por eles feitos. Muita coisa continua no ar. Mas o Congresso pode representar o início da afirmação de um movimento prestes a fazer muito mais barulho do que já tem feito (TAVARES, J. in LIMA; TAVARES, 2003, p. 3).³⁰

Nesse contexto global de novas formas de atuação política e de explosão de coletivos artísticos no Brasil, surgiu na cidade de São Paulo um acontecimento ímpar, decorrente da aproximação de duas diferentes experiências de coletividades que foram se consolidando desde o final dos anos 1990: o encontro entre coletivos artísticos e o movimento popular de luta por moradia, ocorrido entre os anos 2003 e 2007, na Ocupação Prestes Maia, no centro da cidade. Antes de falar do encontro é preciso descrever brevemente o cenário no qual ele se dá e o percurso de formação do outro de seus agentes: a cidade enquanto território permanente de luta entre grupos com distintos interesses e a constituição dos movimentos de moradia que usam a ocupação de prédios vazios como estratégia política de ação.

³⁰ TAVARES, Júlia. "Arte vem às ruas e faz barulho com humor, crítica e denúncia". In: LIMA, Daniel; TAVARES, Túlio (Eds.). *I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo (Anais)*. São Paulo, outubro de 2003. p. 03.

1.2. A resistência dos movimentos de luta por moradia e a ocupação como estratégia de ação política na cidade de São Paulo / Ocupação Prestes Maia (MSTC)

A dimensão política da cidade: dominação e resistência

Para contextualizar brevemente o cenário no qual se dá a constituição dos movimentos populares de luta por moradia nas últimas décadas em São Paulo, é importante trazer a dimensão política da cidade no capitalismo contemporâneo como eixo de análise. Segundo uma conceituação de Raquel Rolnik (1990),³¹ a dimensão política da cidade é definida em dois sentidos: como o exercício de dominação da autoridade político-administrativa sobre o conjunto dos moradores; e como um campo de luta cotidiana, travada entre os distintos grupos sociais pela apropriação do espaço urbano, através da participação na vida pública. Ou seja, o caráter político da cidade é definido pelos vetores de dominação e de resistência: poder e potência.³²

Com a evolução do sistema capitalista de produção, tivemos cada vez mais o aceleração da segregação espacial, que toma diferentes formas. Desde a segregação por grupos sociais, passando pela separação dos locais de trabalho em relação aos locais de moradia e finalmente chegando à segregação produzida pela desigualdade de tratamento por parte das administrações locais em relação aos espaços ocupados pelas populações de diferentes classes sociais. Ou seja, a segregação espacial tem uma base econômica - a mercantilização do espaço - e uma base

³¹ ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. In: ROLNIK, Raquel; MORAIS, Regis; WRIGHT, Charles Leslie. *O que é cidade/violência urbana/transporte urbano*. São Paulo. Círculo do livro, 1990. Coleção Primeiros Passos. Volume 26.

³² Apropriação da noção de biopolítica a partir da elaboração de Peter Pál Pelbart - que também se apropria de pensadores como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Antonio Negri - como a definidora do capitalismo contemporâneo e, por conseguinte, da dimensão política da cidade. No entanto, a biopolítica é desdobrada em biopoder, poder sobre a vida, e em biopotência, poder da vida. Ver: PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo. Iluminuras, 2003.

política - uma vez que a segregação é produtora e produto do conflito social.

Nesse sentido, a experiência de resistência e luta coletiva dos movimentos populares de moradia em São Paulo na última década é paradigmática na medida em que enfrenta localmente um poderoso inimigo que se articula globalmente. O cenário urbano atual de São Paulo apresenta aspectos singulares: megalópole, latino-americana, construída desordenadamente a partir de um processo de rápida industrialização e pouco planejamento de ocupação do solo. No entanto, para além dessas peculiaridades, também apresenta claramente características de um fenômeno global que coloca em questão as várias dimensões da produção do espaço urbano, tanto em sua relação com o capitalismo contemporâneo quanto em relação ao modo como os empreendimentos culturais vêm sendo utilizados nos processos de "revitalização" dos centros metropolitanos nas diferentes regiões do globo terrestre.

A produção capitalista do espaço urbano constituiu historicamente a cidade como lugar de circulação de mercadorias, transformando-a ela mesma em uma mercadoria que tem seu preço estabelecido em função de atributos físicos e locacionais. Nesse quadro, o mercado imobiliário e o poder urbano atuam em conjunto no sentido da atualização da renda fundiária, isto é, de direcionar o investimento público em infraestrutura e equipamentos em certas regiões em detrimento de outras, com o intuito único de supervalorizá-las de acordo com a lógica do capital imobiliário. Como exemplo máximo dessa lógica, temos os planos de readequação, revitalização, renovação de imensas áreas urbanas, sempre com a justificativa da melhoria da capacidade de circulação. No entanto, essa circulação se refere ao capital e está, via de regra, vinculada à expulsão da população mais pobre oriunda dessas áreas quando elas se tornam hipervalorizadas, fenômeno que tem sido designado por gentrificação.³³

³³ "Gentrificação tem origem na palavra inglesa gentry (pequena nobreza, elite) e se refere diretamente ao processo de substituição da população mais pobre pela de mais alta renda em determinadas regiões da cidade." Fórum Centro Vivo, Dossiê de Denúncia: Violações dos Direitos Humanos no Centro de São Paulo, 2006.

Ao retomar as ideias sobre a produção capitalista do espaço desenvolvidas por Henry Lefebvre desde os anos 1960, David Harvey (2008, pp. 23-40)³⁴ aponta para os processos de urbanização no capitalismo contemporâneo, colocando-os lado a lado com as guerras na manutenção desse sistema socioeconômico. Apreendem-se deste apontamento a força e a estruturação da relação entre urbanismo e exclusão social na produção do espaço, mas ele torna possível também vislumbrar algumas brechas de desconstrução desta situação aterrorizante. Se por um lado o urbanismo contemporâneo parece estar quase que totalmente submetido à manutenção do sistema capitalista através dos processos de especulação imobiliária, por outro há uma crise em andamento que pode ser uma grande oportunidade para pensar em alternativas.

David Harvey assinala que alguns importantes processos de requalificação de centros urbanos tiveram uma resposta popular nos anos seguintes à sua implantação. Foi o que sucedeu em Paris algum tempo depois das mudanças impostas por Haussmann e em Nova York após a reformulação de Robert Moses. Ou seja, para cada projeto de gentrificação vinha uma resposta da população prejudicada, ao que Harvey coloca a seguinte situação: hoje estamos vivendo esses processos de reformulação urbana em vários centros urbanos, sendo que isso vem ocorrendo de maneira bastante estruturada e integrada à produção capitalista do espaço. No entanto, ainda não se esboçou nenhuma resposta organizada e integrada pelos inúmeros movimentos populares que lutam pelo direito à cidade espalhados por centenas de cidades ao redor do mundo. Não seria então a atuação em rede dos movimentos de luta por moradia uma poderosa arma de resistência ao processo de dominação conduzido pelos poderes públicos e privados, que produzem a segregação espacial, expulsando as populações mais pobres para as regiões com menos infraestrutura urbana?

³⁴ HARVEY, David. "El derecho a la ciudad", *Newleft Review*, 53, 2008, p. 23-40.

As origens dos movimentos de luta por moradia em São Paulo

É de esperar que a "experiência de desrespeito", profundamente presente nos bairros populares, venha a se constituir na matéria-prima de resistência e lutas coletivas que façam os grupos escanteados escaparem da vulnerabilidade socioeconômica e civil que caracteriza o cotidiano de suas existências.

Lúcio Kowarick

De acordo com o geógrafo Milton Santos (2009),³⁵ o processo de urbanização de São Paulo ao longo de boa parte do século XX foi caracterizado por um desenho urbano que distendeu a cidade no sentido de avenidas radiais, tomando como modelo a expansão rodoviária e deixando nos espaços intermediários imensos vazios urbanos, com a finalidade de promover a especulação imobiliária. Dentro dessa lógica especulativa de crescimento urbano, a população de baixa renda foi sendo paulatinamente expulsa das regiões centrais para as regiões periféricas, seja pela escolha de terrenos distantes para o estabelecimento de projetos habitacionais em áreas sem infraestrutura urbana; seja pelas políticas públicas de modernização do sistema viário com localização seletiva das infraestruturas, valorização diferencial dos terrenos e expansão da especulação.

É essa concepção de crescimento especulativo o fator de produção de um espaço urbano gerador de uma situação precária de moradia e infraestrutura urbana para a maior parte da população, principalmente nas periferias. A partir da pesquisa de Lúcio Kowarick (2009)³⁶ sobre a constituição da vida urbana em São Paulo e suas formas precárias de moradia, a grosso modo, pode-se dizer que o processo de favelização em massa na região

³⁵ SANTOS, Milton. *Metrópole Corporativa Fragmentada: o caso de São Paulo*. São Paulo. EDUSP, 2009.

³⁶ KOWARICK, Lúcio. *Viver em risco: sobre a vulnerabilidade socioeconômica e civil*. São Paulo. Editora 34, 2009. p. 301.

metropolitana de São Paulo é um processo relativamente recente, sendo que nas primeiras décadas do século passado grande parte da população de renda mais baixa vivia em cortiços nas regiões centrais. A partir dos anos 1940, com o Plano de Avenidas do prefeito Prestes Maia e a Lei do Inquilinato,³⁷ a cidade viveu um crescimento demográfico e uma expansão geográfica rumo às periferias, e a partir desse momento a modalidade de habitação popular predominante passa a ser a moradia autoconstruída em regiões periféricas. As desapropriações decorrentes do Plano de Avenidas de 1939 e a crise habitacional que ocorre a partir de 1942, em resposta à lei que congelou o aumento dos aluguéis, também foram responsáveis pelo surgimento de algumas favelas. No entanto, esses núcleos foram desativados e seus moradores removidos para outros locais. Apesar de já existirem desde os anos 1940, foi só nos anos 1980 que houve uma explosão do aumento do número de favelas na cidade, e é a partir daquele momento que a favela se torna a principal modalidade de habitação popular do município e da região metropolitana.

Segundo um artigo de Carlos Roberto de Aquino (2010),³⁸ no final dos anos 1980, com a explosão do número de favelas periféricas, houve também as primeiras tentativas de organizar um movimento de resistência, com a criação da União dos Movimentos de Moradia (UMM), que atuava como uma associação de movimentos de sem-terra da Zona Leste de São Paulo. A UMM, fundada em 1987, promovia a ocupação de terrenos vazios com o objetivo de negociar com a poder público a construção de empreendimentos imobiliários para o atendimento da demanda por moradia da população de baixa renda. Mas foi outro movimento, formado em 1991, que passou a focar sua luta pelo direito à moradia digna na região central da cidade. A União de Lutas dos Cortiços (ULC), uma associação de

³⁷ Lei promulgada durante o Estado Novo em 1942, com a finalidade de congelar os aluguéis através do desestímulo ao mercado rentista, que acabou tendo um efeito contrário. Uma vez que houve uma falta de imóveis para alugar, já que as pessoas já não os construía para essa finalidade, a população de baixa renda não teve outra escolha a não ser partir para a autoconstrução ilegal em favelas.

³⁸ AQUINO, Carlos Roberto Filadelfo de. "A construção do centro de São Paulo como arena política dos movimentos de moradia". Ponto Urbe 6. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP. Ano 4. Agosto 2010. São Paulo.

pessoas que se agregaram em torno da situação dos cortiços, localizados em sua maioria nas regiões centrais, deslocou a reivindicação de luta por moradia dos conjuntos habitacionais na periferia para a desapropriação e reforma dos cortiços do centro, devido à localização desse tipo de habitação nas áreas centrais, mas principalmente pela reivindicação de melhor infraestrutura urbana para essa região (como acesso a escolas, hospitais, creches, transporte público, emprego, etc.).

Diversos movimentos se formaram a partir de dissidências da ULC, como o Fórum dos Cortiços, que teve uma atuação importante no final da década de 1990 e que, após dissidência, deu origem ao Movimento dos Sem-Teto do Centro (MSTC), responsável pela Ocupação Prestes Maia.

Cabe destacar o ano de 1997 como um marco dos movimentos de moradia, pois foi quando teve início a estratégia de ocupação de prédios abandonados no centro de São Paulo como instrumento de pressão política. O Fórum dos Cortiços esteve à frente da maior parte dessas ocupações urbanas. Após quatro anos da gestão de Paulo Maluf à frente do governo municipal de São Paulo, o desmonte dos mutirões de autoconstrução na periferia e os programas de desapropriação e reforma de cortiços nas regiões centrais, os movimentos de moradia perceberam que não havia nenhuma perspectiva de atendimento a suas demandas por parte do poder público municipal ao mesmo tempo em que se deram conta do grande número de imóveis vazios, principalmente na região central da cidade.³⁹

Nesse sentido, é possível vincular a resistência dos movimentos de moradia e a estratégia de ocupação ao modelo de crescimento metropolitano, que funciona a partir de um mecanismo que promove a especulação imobiliária e a segregação espacial. Por especulação imobiliária entende-se um fenômeno pelo qual

³⁹ Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2000), o número de imóveis vazios em São Paulo (254 mil unidades) é maior que a estimativa de déficit habitacional da cidade (203,4 mil unidades).

alguns terrenos vazios e algumas localizações são retidos pelos proprietários, na expectativa de valorizações futuras, que se dão através da captura do investimento em infraestrutura, equipamentos ou grandes obras na região ou nas vizinhanças. Isto provoca a extensão cada vez maior da cidade, gerando os chamados 'vazios urbanos', terrenos de engorda, objeto de especulação (ROLNIK, R., 1990, p. 40).⁴⁰

A forte presença dessas ocupações na região central se deve ao grande número de imóveis vazios, que foram abandonados com a mudança do centro econômico da cidade para a região da Avenida Paulista. Segundo Raquel Rolnik (2006),

a produção de uma nova centralidade enobrecida decreta a morte de sua antecessora (e) [...] a expulsão das atividades e territórios populares que ocupam estes lugares - decorrência direta e imediata de seu enobrecimento - pressiona ainda mais a precarização da cidade. Cada porção do centro "enobrecida" é mais uma favela ou pedaço de periferia precária que se forma.⁴¹

⁴⁰ ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo, Brasiliense. 1990. p. 40.

⁴¹ ROLNIK, Raquel. "Um novo lugar para o velho centro". Publicado no site: www.integracaoemposse.zip.net (18.04.2006).

O Movimento dos Sem-Teto do Centro (MSTC) e a Ocupação Prestes Maia⁴²

Dentro dessa conjuntura, surgiu em 2000 o Movimento dos Sem-Teto do Centro (MSTC). É importante ressaltar que as diversas vertentes de movimentos de luta por moradia podem ser agrupadas, a grosso modo, a partir de duas diferentes estratégias: a primeira que considera a ocupação de prédios vazios apenas como um ato simbólico de reivindicação de políticas habitacionais que contemplem as necessidades reais de toda a população que habita em condições precárias; e a segunda, que além de considerar a ocupação como um ato reivindicativo, propõe a sua permanência nesses espaços ocupados na região central por entender que aí se encontram as melhores condições de infraestrutura urbana da cidade, tais como transporte, hospitais, escolas, maior possibilidade de trabalho etc. É importante destacar que esses movimentos passaram a se organizar em redes e estruturas associativas, como a Frente de Luta por Moradia (FLM) - que congrega 12 movimentos urbanos da cidade de São Paulo - o que fortaleceu suas estratégias enquanto movimento político coletivo.

O MSTC é partidário da segunda estratégia descrita acima. Surgiu em 2000 como uma dissidência do Fórum dos Cortiços e, desde então, atua como um movimento que luta pelo direito à moradia, organizando-se em vários núcleos em diferentes regiões do município, apesar de ter em seu nome a referência ao Centro. Possui dezenas de grupos de base e se organiza a partir de reuniões semanais dos grupos com a coordenação geral. É um dos movimentos fundadores da Frente de Luta por Moradia (FLM) - rede de movimentos de moradia que têm como proposta de intervenção as ações de ocupação e permanência nos locais ocupados. Tanto a coordenação geral do movimento quanto as coordenações das

⁴² As fontes dos dados relativos ao MSTC e ao cotidiano da Ocupação Prestes Maia foram extraídos dos depoimentos de seus ex-moradores entrevistados, além de outros dois trabalhos: a) AQUINO, Carlos Roberto. *A coletivização como processo de construção de um movimento de moradia: uma etnografia do Movimento Sem-Teto do Centro*. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP. 2008. b) AFFONSO, Elenira. *Teias de Relações na Ocupação Prestes Maia*. Dissertação de Mestrado. FAUUSP. 2010.

ocupações organizadas por ele são compostas principalmente por mulheres. É de estrutura hierárquica, e tanto os regulamentos internos de cada ocupação quanto às decisões mais importantes sobre o cotidiano das mesmas é, muitas vezes, decidido pela sua coordenação geral. Apesar de ter como estratégia política a ocupação de prédios vazios, muitas vezes essa ação é precedida de tentativas de negociação com o poder público, com o objetivo que os imóveis desocupados sejam reformados e transformados em moradia popular.

O Edifício Prestes Maia, situado no número 911 da Avenida de mesmo nome, no Centro velho de São Paulo, próximo à Estação da Luz, foi mapeado por membros do MSTC como um possível local para realizar uma ocupação desde meados de 1999 - ou seja, antes mesmo de sua formalização como movimento. O referido prédio estava desocupado desde o início dos anos 1990. Lá funcionava originalmente a Companhia de Tecidos, uma tecelagem que teve a sua falência decretada no início dos anos 1990, tendo ficado abandonado por algum tempo até que foi adquirido em leilão por dois empresários do ramo de tecido, Jorge Hamuche e Eduardo Amorim, que deixaram o prédio abandonado absorto em dívidas. Em 2000, o movimento começou o processo de tentativa de negociação com os proprietários e com o governo municipal de São Paulo, com intermediação da ONG Apoio e do advogado Manoel Del Rio.

Após dois anos de frustradas tentativas de negociação⁴³ com a prefeitura e com os proprietários - que deviam quase o valor integral do edifício para os cofres públicos - o MSTC decidiu ocupar o prédio, ação que se deu na madrugada do dia 3 de novembro de 2002. Desde então, passaram a viver no prédio 468 famílias, totalizando mais de 2000 mil pessoas, que lá encontraram toneladas de lixo e entulho, uma infestação de ratos e um sistema de tráfico de drogas organizado. Conseguiram em

⁴³ O MSTC fez um levantamento e descobriu que o imóvel estava avaliado em 7 milhões de reais, sendo que a dívida com IPTU dos proprietários era de 5 milhões de reais. Assim, propôs a compra do edifício pela Prefeitura utilizando recursos do PAR-Reforma (Programa de Arrendamento Residencial-Reforma) do governo Federal, pagando a diferença aos proprietários e dando uma função social de habitação para o edifício abandonado e cheio de dívidas. Este acordo nunca foi feito devido à intransigência dos proprietários, sendo que a documentação de propriedade também não estava regularizada, o que também acabou por dificultar o processo de desapropriação. (AFFONSO, 2010).

poucos meses retirar praticamente todo o lixo por meio de muitos mutirões, acabar com o tráfico de drogas, criar uma rede de distribuição de água e esgoto, além de uma cozinha comunitária e posteriormente uma biblioteca comunitária, que chegou a ter um acervo de mais de 16 mil livros.

O prédio é composto por dois blocos: um com entrada pela Avenida Prestes Maia, com 22 andares, que foi denominado bloco B; o outro com entrada pela Rua Brigadeiro Tobias, com 9 andares e denominado de bloco A, já que foi por ele que se deu o ingresso no prédio no ato da ocupação. Uma vez que foi ocupado inicialmente por uma tecelagem, seu espaço interno tinha poucas divisórias. Os seus andares amplos foram divididos com madeirites, de modo formar os "quartos". Cada andar possuía um banheiro coletivo, com chuveiro elétrico, vasos sanitários, pias e tanques.

As primeiras famílias que entraram desde o momento da ocupação, junto com aquelas que foram sendo agregadas com o passar do tempo, foram se distribuindo entre os andares dos dois blocos. Nos andares mais altos ficavam os mais jovens; nos mais baixos ficavam os idosos e as pessoas com mobilidade reduzida. Essas decisões eram tomadas em um processo coletivo de organização do cotidiano, onde as deliberações se davam nos espaços coletivos de discussão: reuniões de andares, assembleias gerais e reunião de coordenação. Além da coordenação geral, havia os coordenadores de andares - uma espécie de zeladores - que organizavam escalas de limpeza, mediavam conflitos e garantiam respeito ao regulamento interno da ocupação.

Para além das instâncias organizadoras do cotidiano, é digno de nota todo o processo de coletivização promovido pela vida na ocupação. Se as pessoas passam a viver naquela condição pelos mais variados motivos - tais como dificuldade em pagar o aluguel e situação de desemprego - há a construção de um sentido comunitário coletivo, que é norteado não só pela luta pela moradia digna e pelo resgate da função social de prédios ociosos, mas também por uma luta mais ampla pelo direito à cidade.

Essa experiência foi considerada a maior ocupação vertical da América Latina e atuou como foco de resistência ao processo de gentrificação do centro da cidade de São Paulo por quase 5 anos, até que, após várias tentativas de reintegração de posse, os proprietários finalmente conseguem a desocupação do prédio em 15 de julho de 2007.⁴⁴ Após anos de resistência popular, negociações, reiteradas estratégias de desmobilização do movimento por parte dos proprietários e do poder público municipal e estadual, as 468 famílias abandonaram o prédio. O Movimento ficou enfraquecido e uma pequena parte dos moradores conseguiu atendimento em conjuntos habitacionais em Itaquera (extremo Leste de São Paulo), uma parte foi para as ruas ou outras ocupações e o restante para a periferia da Grande São Paulo, viver em casas de familiares ou em busca de aluguéis mais acessíveis.

Nesse contexto, cabe questionar os motivos que fizeram dessa ocupação um marco do movimento de resistência à privatização do espaço da cidade de São Paulo. Seriam as dimensões? O tempo de permanência? A visibilidade midiática, obtida em parte devido ao grande grupo de apoiadores? O ponto que interessa particularmente a esta pesquisa é o grande número de artistas e, principalmente, coletivos artísticos que atuaram na construção dessa história singular, e a potência produzida pelo agrupamento de tantas proposições poético-políticas nessa situação específica.

⁴⁴ Em 2010 a Ocupação Prestes Maia foi novamente ocupada por famílias integrantes do MSTC, lá permanecendo até a presente data (10.08.2012).

Capítulo 2. SITUAÇÃO PRESTES MAIA

Denomina-se aqui *Situação Prestes Maia* o encontro entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC) no período entre 2003 e 2007, que teve como cenário o centro velho da cidade de São Paulo, e aconteceu, principalmente na ocupação de mesmo nome. Toma-se emprestado o conceito situacionista que postula a *situação construída* como um “momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 1958 apud BERENSTEIN-JACQUES, 2003, p. 65).⁴⁵ Ao considerar esse encontro como um processo colaborativo entre duas grupalidades heterogêneas, que são os sujeitos/agentes coletivos deste jogo onde o direito à cidade é um eixo de atração, foram definidos três acontecimentos (atos) distintos para narrar esta situação, tomados como ações delimitadas temporalmente que de algum modo se sobrepõem.

O primeiro ato foi uma exposição de arte que contou com a presença de centenas de artistas, realizada nos dias 13 e 14 de dezembro de 2003 nos dois blocos da Ocupação Prestes Maia, e que foi batizada como *Arte Contemporânea no Movimento Sem-Teto do Centro (ACMSTC)*.

Após um intenso encontro, repleto de potência e contradição, os artistas foram convidados a se retirar daquela comunidade, tendo retornado cerca de um ano e meio depois, em um momento que a ocupação passava por uma séria ameaça de despejo. Este segundo ato durou praticamente dois anos - de julho de 2005 a julho de 2007 - e consistiu numa ação político-cultural de apoio ao movimento de resistência ao processo de gentrificação no qual aquele prédio era o principal ícone. Foi uma espécie de coalizão de coletivos artísticos organizados em rede, denominada *Integração Sem Posse*. Contou com a participação de dezenas de

⁴⁵ INTERNACIONAL SITUACIONISTA. “Definições”. (Publicado na IS n.1, junho de 1958) apud BERENSTEIN-JACQUES, Paola. (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 65.

pessoas que realizaram diversas ações dentro e fora da Ocupação Prestes Maia. Entre outras estratégias midiáticas e de comunicação, a rede *Integração Sem Posse* criou um blog⁴⁶ onde eram publicados diversos materiais sobre a situação das ocupações no centro de São Paulo, ações artísticas realizadas junto aos movimentos de luta por moradia, bem como outros movimentos sociais. São tomados como limites de início e término desse acontecimento, respectivamente, a primeira ação realizada e publicada e a última publicação no blog, algumas semanas após a desocupação do prédio, em meados de 2007.

O terceiro acontecimento constituiu-se como finalização de um processo, apesar de ter ocorrido em março e abril de 2006, durante as ações do movimento *Integração Sem Posse*. Teve a participação de 13 coletivos artísticos atuantes na Ocupação Prestes Maia - com a Sala Especial *Território São Paulo* - na IX edição da *Bienal de Havana*, evento que coloca em questão a aproximação entre arte e política em um novo momento de risco de despejo das 468 famílias que viviam naquela comunidade específica.

⁴⁶ Ver: <www.integracaosemposse.zip.net>.

2.1. Primeiro ato (dezembro 2003):

ACMSTC. Arte Contemporânea no Movimento Sem-Teto do Centro

O encontro/furacão

O ACMSTC (*Arte Contemporânea no Movimento Sem-Teto do Centro*), primeiro evento-acontecimento realizado com a colaboração dos artistas e coletivos de arte na Ocupação Prestes Maia, ocorreu nos dias 13 e 14 de dezembro de 2003. Há algum tempo, vinha se constituindo uma inquietação por parte de um grupo cada vez maior de jovens artistas de São Paulo - e de tantas outras cidades brasileiras - que se aproximavam de ativistas de internet e novas mídias, de movimentos sociais, de movimentos de moradores de rua etc. Em uma busca de novos espaços menos institucionalizados para a produção artística e de ir além de um sistema de arte bastante conservador e elitista, esse grupo, que se formou através de ações coletivas, reuniões abertas e chamados por internet, tinha como denominador comum o desejo de falar de seu tempo e de experimentar a potência dos espaços da cidade não institucionalizados pelo sistema de arte.

Naquele mesmo ano de 2003, os movimentos de moradia agenciavam uma série de ocupações de prédios e terrenos em São Paulo e outros municípios da região metropolitana. Fabiane Borges - psicóloga, artista/performer e ativista com forte ligação com os movimentos sociais - relata (2010, p. 74)⁴⁷ que, logo após o encontro do *Ar(r)ivismo*, ela e o coletivo Catadores de Histórias se aproximaram da Ocupação Ana Cintra, que vinha sofrendo constante ameaça de despejo. Tal aproximação se deu por intermédio de Anderson Barbosa - fotógrafo e militante do Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC) - e, a partir desse primeiro contato, passaram a acompanhar o dia a dia de algumas ocupações de prédios e terrenos, organizadas por movimentos de sem-teto e sem-terra, passando noites em vigília, colhendo depoimentos, filmando negociações e ações de ocupações nas madrugadas.

⁴⁷ BORGES, Fabiane. *Domínios do Demasiado*. São Paulo. Hucitec, 2010. p. 74.

Foi exatamente nesse contexto que ela procurou Túlio Tavares - artista plástico, integrante do coletivo Nova Pasta e um dos organizadores do encontro do *Ar(r)ivismo* - e foram conhecer algumas das ocupações do centro de São Paulo, acreditando que aquela poderia ser uma possibilidade de potência ímpar para experimentações estéticas junto a situações concretas de vida; tendo assim chegado à então maior ocupação vertical da América Latina: a Ocupação Prestes Maia.

Feito o encontro, foram explorar aquele território tão singular, com toda a sua estranheza, familiaridade e diversidade. Assim Fabiane Borges relata a sua primeira impressão:

Subimos os degraus da ocupação e no mesmo instante fomos ocupados, mobilizados, capturados por aquele prédio de trinta andares, de um lado nove, do outro vinte e um. Tropeçávamos em nossas próprias pernas, exultantes com os encontros que se sucediam... As pessoas... As correrias das crianças... As texturas dos barracos de papelão, lona preta e madeirite... Os cartazes de limpeza e assembleias expostas pelos andares... Ideias sobre a ocupação artística. Os odores de mijo, merda, café, sabão em pó, comida nordestina, boliviana, chilena, latina! As histórias de vida. A urgência. O estado de sítio. A luta... O movimento. Os movimentos dentro do movimento social. Naquela arquitetura quase modernista parecia rebolar um barroquismo atarefado - lotado de rococós sonoros e imersivos. Cada casa, um traço-de-obra infinito, um engolfamento existencial. Paralisias e corredeiras de ocupação (p. 76).

Túlio Tavares, por sua vez, ao comentar sobre o primeiro momento do encontro entre aqueles artistas, coletivos e o movimento de moradia, o compara ao fenômeno de surgimento de um furacão:

[...] um furacão só acontece se estiver tudo preparado para ele acontecer; não existe um furacão que surgiu do nada, nem que ninguém percebesse que os elementos estavam todos lá para acontecer. Não tem nada que é criado, é só uma energia, que é a quantidade certa de umidade, a quantidade certa de ar, a transformação de temperatura daqui para lá, um vento x, y que vai

passar ali por baixo e que ninguém ia notar, “pum”, explodiu um furacão. [...] O que eu digo é, assim, estava tudo no ar para que houvesse essa aproximação: movimento social e artista.⁴⁸

ACMSTC / Arte Contemporânea no Movimento Sem-Teto do Centro

Utilizando-se de diversas redes - telefones, boca a boca, listas de emails - em poucos dias o convite para o ACMSTC estava circulando em meio a artistas, coletivos de arte, colaboradores os mais diversos etc., fazendo proliferar como um vírus a notícia que haveria uma exposição naquele espaço inusitado, uma “ocupação da ocupação”. Segundo Túlio Tavares:

[...] o chamado foi pela internet e a gente sabia que precisava fazer tudo muito rápido, porque era uma situação que poderia desmoronar, porque a gente estava em uma situação que ninguém tinha controle de nada e tanto o evento poderia acontecer, quanto não acontecer, então era uma preocupação de fazer rápido.

Nessa urgência de organizar rapidamente o evento e fazendo uso de diversas redes sociais, foi disparado em 25 de novembro um email convidando à participação no ACMSTC. Durante três semanas foi realizada uma série de reuniões entre as lideranças do movimento, moradores, coordenadores de andares, artistas, coletivos, colaboradores e demais interessados em participar do ACMSTC. Segundo o relato de Fabiane Borges:

A primeira reunião dos artistas envolvidos com a “Ocupação na Ocupação” foi divertida e cansativa ao mesmo tempo. Todos tinham críticas, opiniões, elaborações, propostas e foi inevitável discorrer terços de abstratismos conceituais, paralelismos históricos, recuperação de memórias equivalentes [...]. Teve de tudo. As pessoas queriam enquadrar aquele acontecimento em algum dado já dado a qualquer custo. As críticas eram arremessadas em nós que tentávamos organizar a parceria: a bagunça, a desorganização, a falta de conceito e por aí vai... A crítica de

⁴⁸ Entrevista realizada no dia 11.09.2010. Seus relatos posteriores são da mesma entrevista.

arte funcionando como máquina subjetivadora do acontecimento. A crítica de arte na língua do artista. [...] o que exigiam era um plano de trabalho, um discurso político coerente e um projeto concreto de ação. Não tínhamos isso, não queríamos ter isso. Não era a proposta do evento. Nossa proposta era mais clínica, lúdica, inconsciente, mas de modo algum menos eficiente. Não queríamos a concordância, queríamos a diversidade, a possibilidade de fazer diferentes linguagens, desejos, ideias políticas e sociais virem à tona. Esse momento se baseava mais em uma ideia de TAZ (Zona Autônoma Temporária) do que de uma tradição de esquerda revolucionária. Estávamos colocando toda a nossa energia para que a coisa fosse movida pelos acontecimentos produzidos por esse encontro. Essa era a linha fundamental: a linha do desejo. Enquanto isso uma das moradoras, Dona Romilda dizia: "Artista, artista, artista... Eu não sei nem falar, não sei escrever, não sei nem o que estou fazendo aqui, mas eu me pergunto, esse negócio que vocês tão aí falando, falando, vai funcionar?". Não sabíamos se ia funcionar. Não sabíamos de nada. Eu não sabia (p. 80-81).

E, sem saber se iria funcionar ou não, após essa reunião inaugural - disparadora de potências, críticas e contradições - foram acontecendo outras reuniões com todos interessados em participar daquilo que ninguém sabia o que seria. A partir desse dia a Ocupação Prestes Maia passou a ser visitada por artistas, jornalistas, militantes, cineastas, moradores de outras ocupações e curiosos em geral. Muitas pessoas passaram a visitar o prédio e as propostas para a exposição começaram a ser discutidas principalmente com os coordenadores de andares, uma vez que as ações ocorreriam por todo o prédio: pelos andares dos dois blocos da ocupação, nas "casas" das pessoas, nas suas portas, nos corredores, nas escadas que ligavam os tantos andares... Coube, nesse processo, aos coordenadores de andares levarem essas propostas para os seus respectivos moradores, convidando-os a participar das reuniões e da exposição que se estava organizando. Alguns dos artistas envolvidos participavam tanto dessas reuniões com a coordenação geral e com a coordenação de andares, como também da assembleia geral dos moradores.

No curto período de três semanas foi produzido o evento/exposição *Arte Contemporânea no Movimento dos Sem-Teto do Centro (ACMSTC)*, que foi aberto à visitação nos dias 13 e 14 de dezembro de 2003, contando oficialmente com a participação de cerca de 120 artistas e de dezenas de outros que surgiram por lá naquele fim de semana.

Muitos dos artistas participantes passaram a visitar a ocupação nessas semanas anteriores, com o intuito de conhecer a sua realidade e pensar seus trabalhos a partir deste contato. Muitos outros levaram trabalhos prontos para serem colocados naquele espaço nada convencional. Outros chegaram com algumas ideias em mente e mudaram totalmente ao se depararem com aquele mundo complexo de centenas de famílias, com suas cozinhas e banheiros comunitários, com seus pertences encaixotados - já que o despejo podia vir a qualquer momento. Houve ainda alguns que desistiram de participar daquele evento-acontecimento "desconfigurado",⁴⁹ por não entender o que era aquilo ou por não se sentir à vontade para propor um trabalho artístico dentro daquela realidade social tão miserável.

Uma vez que centenas de artistas participaram do *ACMSTC*, com propostas absolutamente heterogêneas, é absolutamente inviável falar sobre os trabalhos de modo geral. É, também, praticamente impossível citar e descrever aqui todos os trabalhos realizados, devido à quantidade e à falta de uma plataforma única de registro. Desse modo, serão destacados alguns dos trabalhos realizados, buscando contemplar minimamente a grande variedade de ações em suas diferenças formais, relacionais e colaborativas.

⁴⁹ Termo utilizado por Túlio Tavares para definir o clima das ações dos artistas na Ocupação Prestes Maia, principalmente no *ACMSTC*.

Algumas ações artísticas realizadas no ACMSTC

As ações artísticas realizadas tiveram uma diversidade considerável, tendo a presença de artistas renomados como Regina Silveira, Rochelle Costi e Paulo Climachauska, dezenas de jovens artistas e alguns coletivos artísticos com propostas as mais variadas para a ocupação daquele espaço: performances, instalações, pinturas nas paredes, graffiti, pixações, intervenções realizadas a partir de dias de contato com os moradores. Outros artistas simplesmente levaram seus trabalhos já prontos para serem expostos convencionalmente em um lugar nada convencional para o sistema de arte. Os dois blocos da ocupação foram tomados e, uma vez que não havia um espaço delimitado para a exposição, ela aconteceu em todos os andares, nas casas das pessoas, espalhou-se por lugares autorizados e não autorizados. Cada artista decidiu onde realizaria o seu trabalho, negociando diretamente com os moradores, convidando-os a participar ou não. Não havia curadoria. Perdeu-se o controle de quem estava entrando lá para participar. Os organizadores não tinham controle do que estava acontecendo e muito menos a coordenação do movimento.

Dentro desse caos polifônico instaurado pelo ACMSTC na Ocupação Prestes Maia, serão destacadas aqui algumas obras/ações por meio de registros fotográficos, relatos posteriores, depoimentos realizados em entrevistas etc.

ACMSTCC ou MSTCACC ou CMSTCAC

Arte e Cultura Contemporânea no Movimento Sem Teto do Centro

OCUPAÇÃO PRESTES MAIA

Sábado e domingo, dias 13 e 14 de dezembro das 10 às 23hs

Av. Prestes Maia, 911

Artistas // Andre Bueno, Adalgisa Campos, Admilton Nego, Alexandre Ruger, André Araujo, André Komatsu, Ariel Restos De Nada, Augusto Citrangulo, Breno Carneiro de Menezes, Bruna Tavares, César Rosa, Cheli Urban, Daniel Lima, Daniel Salum, Daniel Sêda, Daniela Matos, Débora Fernandes, Débora Muszkat, Eduardo Verderame, Fabiana Ferreira Lopez, Fabiane Borges, Fábio Almeida, Fernanda Casari, Flávia Vivacqua, Flávio Tavares, Francisco Bucieri, Fulvia Molina, Gabriela Inui, Gavin Adams, Gustavo Godoy, Graziela Kunsch, Hilda Antonietto, Iatã Canabrava, James Concagh, José Luiz Sampaio, Juan Aguillar, Laerte Ramos, Ligia Nobre, Milene De Stefano Féo, Noemia Nunes, Leonardo Martins, Ligia Nobre, Luciana Costa, Marcos Vilas Boas, Maria Carolina Costa Coutinho, Mariana Cavalcante, Márcia Azevedo, Mauro de Souza, Mila Goudet, Mônica Rizzolli, Mozart Mesquita, Paulo Climachuska, Paulo Penna, Paulo Zeminian, Rafael Adaime, Renata Blackberry, Regina Silveira, Renan Costa Lima, Ricardo Basbaum, Ricardo Ribeiro, Ricardo Ramalho, Rodrigo Araújo, Rodrigo Barbosa, Rodrigo Tavares, Roger Barnabé, Silvia Marques, Tereza Salazar, Thiago Judas, Silvia Cruz, Sofia Panzarini, Túlio Tavares, Uganda Andrade, Vivian Kass // Coletivos // Agentedupla, Agruppaa, A Revolução Não Será Televisada, Bartolomeu, Bigodistas, Bijari, Catadores de Histórias, Contra Filé, Coringa, Esqueleto Coletivo, Formigueiro, GRUMO, Grupo de Cultura Celta, Laranjas, Menossões, Nova Pasta, Os Formais, Piratininga, Rejeitados, Transição Listrada, ZOX

Folder do ACMSTC (fragmento)



Túlio Tavares. *Cuidado com o Fogo*, 2003

O trabalho de Túlio Tavares consistia em uma colagem com letras que formam a frase "Cuidado com o fogo", realizada em uma parede no terraço do último andar do prédio, com vista para a cidade. Era uma clara referência ao incêndio que sucedera no edifício em setembro de 2003, portanto, três meses antes da exposição, que resultou na destruição de quatro andares e na morte de uma menina de quatro anos.

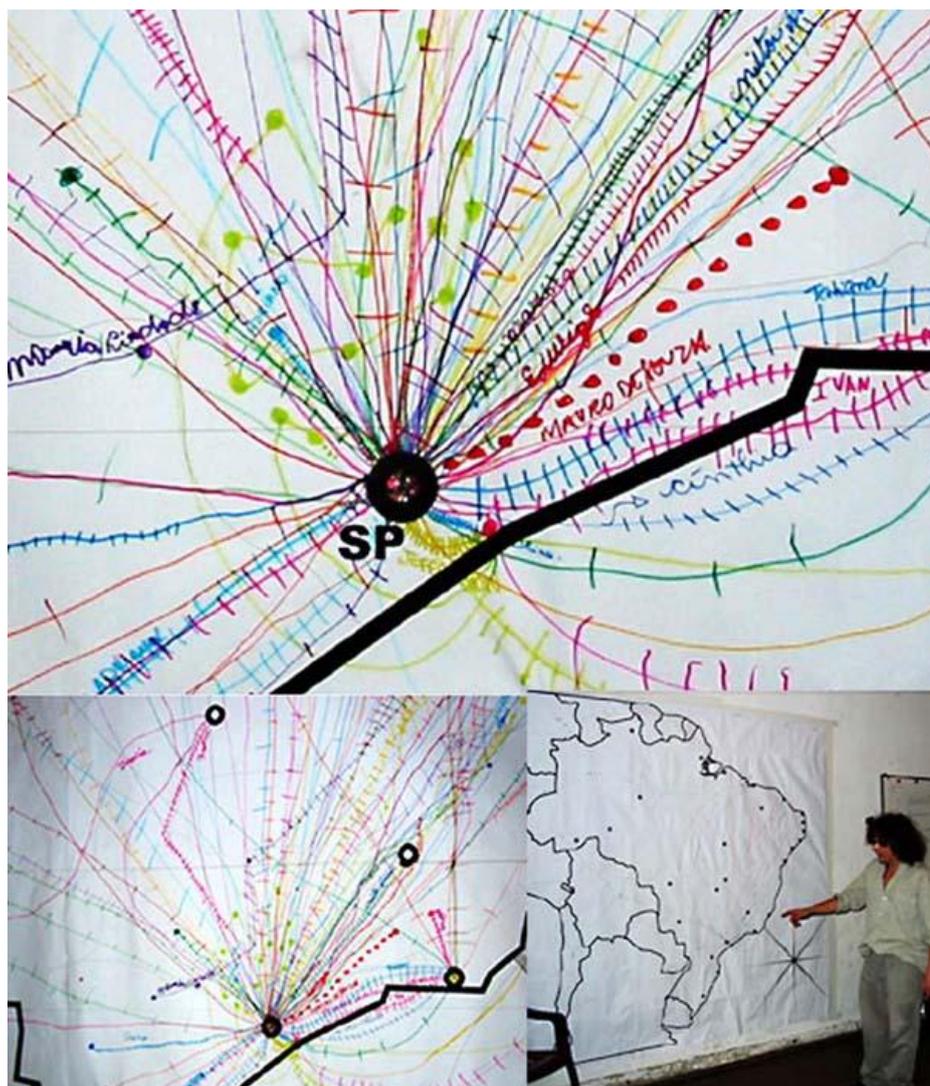
Nas palavras do artista:

[...] na primeira vez do *ACMSTC*, eu queria ter colocado na entrada a palavra "Cuidado com o Fogo", porque tinha pegado fogo no andar de lá. Eu achei muito agressivo, essa frase... As pessoas já estavam com medo do fogo, isso é em 2003, estavam com medo e aquilo não deu para colocar na entrada, eu achei agressivo. Aí eu levei e escondi essa frase no último andar, no último lugar, no último andar para quando a pessoa acabasse de visitar a exposição e, se visitasse a exposição, ela veria a palavra "Cuidado com o fogo" e olharia para fora da cidade. É um trabalho bem discutível, não sei se é bom, mas o Prestes Maia pegou fogo, então tem algum valorzinho aí, de que mesmo se esse trabalho não fosse bom, toda aquela história do Prestes Maia pegou fogo e pega fogo até hoje. Então, tem alguma coisa, volta à metáfora biológica de novo de compreensão das coisas, você entende só até um tanto, depois você não entende mais.

Fica clara aqui a tensão da situação: se por um lado tem uma referência direta a uma tragédia ocorrida no prédio, por outro coloca em evidência o risco daquele evento-acontecimento. O

“pegar fogo” tem a ver tanto com o incêndio quanto com as explosões e repercussões que um acontecimento daquele poderia gerar. Essa dupla conotação remete ao trabalho *Sermão da Montanha*, realizado por Cildo Meireles nos anos 1970 (1973-1979). Diante de caixas de fósforos empilhadas, homens vestidos como seguranças pisam em um chão de lixa preta, onde qualquer fagulha pode ser fatal. Há uma situação de risco e opressão, onde o perigo de explosão e o confronto personificado nos seguranças são a virtualização da condição política que o país vive naquele contexto de ditadura (MACIEL).⁵⁰ Um trabalho expõe uma trágica situação no prédio mesmo onde ela aconteceu, mas também aponta para os riscos e potências de realizar uma ação artística naquela comunidade. O outro leva para o circuito institucional de arte uma situação extrema de risco real de explosão.

⁵⁰ Ver: MACIEL, Kátia. “Cildo Meireles. O malabarista e a arte do virtual”. Disponível em: <www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos_CildoMeireles.htm>



Rodrigo Barbosa. *Marcas do Caminho*, 2003

Marcas do Caminho, idealizado por Rodrigo Barbosa, era composto por um mapa do Brasil e parte da América do Sul com medidas de aproximadamente 3 X 3 metros e canetas hidrográficas coloridas. O mapa foi impresso em papel branco, com as linhas indicando as fronteiras dos países e com pontos indicando as principais cidades brasileiras, tendo sido colado em uma parede no segundo andar do bloco B - um local de passagem e de reuniões. Durante os dias do ACMSTC o seu proponente permanecia ali e convidava os moradores passantes a traçar uma linha por todos os locais que haviam vivido, desde a sua cidade natal até o centro de São Paulo, na Ocupação Prestes Maia. Além disso, propunha que cada um dos participantes fizesse pequenos traços nessas linhas,

indicando o número de anos vividos e escrevendo seus nomes ao longo das mesmas.

Deste modo, foi sendo composto um mapa com os percursos de vida de centenas de moradores da ocupação, formando uma trama colorida que indicava a trajetória de cada um dos participantes, situando-os no tempo vivido e no espaço percorrido.

Sobre essa ação, o seu propositor, Rodrigo Barbosa, relatou:

Eu não via como um trabalho de arte... [...] Porque eu não sabia como ajudar, entendeu? Eu não sabia exatamente o que fazer. [...] Eu achava que desse jeito eu não tava fazendo arte, eu tava só ajudando as pessoas de lá a ter mais força de resistência, por perceber que, no final, deu pra ver, sabe, que tinha muita gente envolvida. Gente que tinha vindo de tudo quanto era lugar. Gente com conhecimentos diferentes, de culturas diferentes. Todos eles tavam no mesmo ponto lá no mapa, chegavam no mesmo ponto, que era no Prestes Maia. Então [...] a ideia era meio tentar fortalecer o movimento de resistência deles....⁵¹

O autor coloca o seu trabalho como uma forma de colaboração com o fortalecimento do movimento de resistência dos moradores da ocupação, na medida em que traça os caminhos de vida deles e aponta para a riqueza da diversidade cultural ali presente. No entanto, não o considera como um trabalho artístico, ou coloca em suspenso tal categorização. De qualquer forma, o caráter colaborativo é manifesto e evidente, tanto em relação ao modo como o trabalho foi realizado - a partir da ação dos participantes - quanto ao seu poder de ilustrar a ampla diversidade de conhecimentos e histórias das pessoas que compunham aquela comunidade. Ao entrarem em contato uns com as histórias dos outros, cria-se um fortalecimento do coletivo através de uma situação de troca. As pessoas se reconhecem em seus percursos e passam a tomar conhecimento dos percursos de seus companheiros de ocupação, favorecendo a constituição de uma identidade coletiva a partir de histórias que se encontram em determinado ponto.

⁵¹ Entrevista realizada em 01.02.2012. Seus relatos posteriores são da mesma entrevista.



Mariana Cavalcante. *Sonhos*, 2003

Um retrato fotográfico impresso em preto e branco em uma folha de papel A4, com o nome e o sonho de cada um dos participantes – o que era lhes era presenteado e indicado que colassem no lugar que desejassem. Essa ação de tornar público o sonho dos moradores da Ocupação Prestes foi o trabalho realizado por Mariana Cavalcante no ACMSTC e a maioria dos participantes decidiu colar seu sonho na porta de sua casa.

Relato/depoimento de Mariana Cavalcante sobre este trabalho e sua relação com a experiência na Ocupação Prestes Maia:

Quando estive pela primeira vez na ocupação Prestes Maia, durante o ACMSTC em 2003, foi organizada uma reunião entre artistas, coordenadores do movimento e moradores da ocupação. Neste momento, o que me chamou a atenção foi que alguns dos moradores falavam sobre seus sonhos, o que me levou a pensar que o ato de ocupar, de lutar por moradia digna, estava diretamente ligado ao ato de sonhar.

Fiquei intrigada quando, ao me perguntar qual o meu sonho, não consegui achar uma resposta. Estava tão tomada pelo meu cotidiano frenético, me sentindo tão oprimida por uma vida cheia de obrigações (as da sobrevivência), que não me sentia capaz de sonhar. Fui então tomada por uma vontade de apreender um pouco daqueles sonhos, e fui em busca deles como se de alguma forma eu pudesse encontrar ali os meus próprios sonhos. E assim foi durante uma semana, fui à ocupação, percorri escadas e corredores e bati cegamente nas portas que encontrava. As pessoas me recebiam surpresas, desconfiadas, um tanto envergonhadas, mas absolutamente

gentis, sempre. Tomei muitos cafés, ouvi muitas histórias e fui tecendo afetos, descobrindo encantada a riqueza que existia ali.

O sentido de união, de força coletiva, de poder de transformação social era tamanho, tal qual o daquele prédio imenso, o formigueiro gigante, a ocupação Prestes Maia. O processo de realização deste trabalho me tocou de forma muito intensa, me senti tão apaixonada por aquela experiência, que posso dizer hoje que naquele momento minha vida mudou. Eu mudei, porque ali comecei a ter o desejo de sonhar. O sonho, como aqui se apresenta, é a pura manifestação do desejo. Do desejo do que pensamos nos pode fazer felizes, do que nos pode fazer realizados, plenos, confiantes. Os moradores do Prestes Maia desejavam muitas coisas, uma casa digna para si e a família, trabalho... Eles sonhavam com o que deveria ser-lhes garantido, sonhavam em ver seus direitos cumpridos. Eu não precisava sonhar com trabalho e casa (embora de certa forma ainda não tenha ambos), então comecei a desejar a realização dos sonhos deles, porque isto me faria acreditar que transformações são possíveis. E assim foi até o fim da ocupação, em 15 de junho de 2007. Seguimos sonhando (BORGES, 2010, p. 102-103).

Ao serem perguntados sobre os seus sonhos os moradores são lançados ao campo de seus desejos, o que vai desde ter uma moradia digna até ser jogador de futebol. Essa ação faz um convite aos participantes para que expressem seus sonhos e os tornem públicos, escolhendo o local para fixar o seu retrato-sonho. Desse modo, dialoga diretamente com o trabalho *Marcas do Caminho*, pois, se um resgata a memória e a história de vida daquele que participa da ação, o outro projeta o desejo do participante. Reconstrução do passado vivido e projeção de um futuro sonhado. É interessante notar que esses dois trabalhos foram propostos, individualmente, por dois integrantes do Esqueleto Coletivo, que não participou com nenhum trabalho do ACMSTC, mas que teve a presença de seus quatro participantes em trabalhos individuais.



Flávia Vivacqua. *Fale Ouça*, 2003

Ao comentar que muitos dos artistas, ao entrarem pela primeira vez na Ocupação Prestes Maia, se perguntavam o que fariam naquele contexto, Flávia Vivacqua⁵² relatou que a comunicação entre as pessoas da ocupação foi o que a motivou para pensar seu trabalho, denominado *Fale Ouça*:

[...] uma das coisas que me chamou muito a atenção era a questão da comunicação, que justamente não existia. Seja porque não existia entre as pessoas, seja porque as pessoas, para se comunicar, elas gritavam [...] E aí, o meu trabalho era isso "Como é que eu faço? Como é que a comunicação...?". Porque as pessoas não se falavam e não se ouviam. Então, era pensar essas estratégias, que ferramentas muito simples...? Um telefone sem fio funciona, e ele era eficiente naquele lugar. Poderia ser eficiente. Entendeu? Se pudesse ter vários telefones sem fio? Então era isso, ligava um andar com outro e um bloco com o outro bloco, que eram dois blocos. [...] Então, eu tinha colocado o

⁵² Entrevista realizada em 24.02.2012. Seus relatos posteriores são da mesma entrevista.

telefone sem fio lá da portaria para cima, depois um bloco com outro e um andar com outro, que era experimentar essas... Aí, lá pelas tantas o fio, o telefone sem fio virou o negócio de armar a cortina do teatro.

Ao perceber a dificuldade de comunicação em uma comunidade de milhares de pessoas, ela propõe utilizar uma técnica muito simples de construção de um telefone sem fio. Objeto ao mesmo tempo lúdico, funcional e que provoca sutilmente a questão da dificuldade de comunicação, mas que acaba tendo seu fio apropriado pelo grupo de teatro para a confecção de sua cortina.



Mila Goudet. *Hotel Prestes Maia*, 2003

A ação *Hotel Prestes Maia* consistiu na construção de quartos de hotel montados no oitavo andar do bloco B para o período de montagem e os dois dias da exposição, com pernoite de R\$ 8,50. Essa proposta teve reverberações bastante interessantes no que se refere à apropriação do espaço. Segundo sua proponente, Mila Goudet, em relato posterior:

Para traduzir as intensidades capturadas e rebater as forças paradoxais de alegria e precariedade daquele acontecimento, surgiu a metáfora do hotel como oportunidade de tradução. Um hotel pressupõe uma permanência transitória onde sua qualidade é avaliada pelo luxo e conforto das acomodações que oferece, muitas vezes associados ao prazer do descanso, das férias e a uma bela paisagem vista da janela.

Porém, a partir desse encontro com a ocupação Prestes Maia e as vidas mobilizadas ali, alegria e prazer tornaram-se sentimentos produzidos em condições novas, paradoxais, desconfortáveis, que proliferavam fortemente apesar de toda a precariedade e pobreza do lugar.

O Hotel foi um convite para compartilhar forças capazes de levar duas mil pessoas a juntarem-se e desenvolverem planos de sobrevivência, resistência e alegria, onde já aparentemente não havia chance para tal empreitada.

O Hotel Prestes Maia ofereceu serviços básicos de pernoite no oitavo andar, bloco B, durante um dia de montagem e dois dias de exposição. Qualquer pessoa, visitante, artista e até morador, pôde dormir, tomar banho e café da manhã mediante uma taxa fixa de R\$ 8,50.

Uma unidade habitacional vazia teve seu espaço de aproximadamente 10m² dividido em quatro quartos. As divisórias eram de cortinados de voil branco semitransparente. O piso, em péssimas condições de conservação e limpeza foi acarpetado com uma forração azul celeste. Cada quarto foi equipado com colchonetes, lençóis, travesseiros e toalhas limpos. Para cada dormitório foi instalado um ponto de luz tênue e rosada.

A escolha dos materiais e das cores planejava o sentido da instalação. A intenção era confrontar noções pré-concebidas de espaços íntimos, coletivos e públicos naquela conformação habitacional, ainda sem definição para mim. Os tecidos semitransparentes que serviam de divisórias e portas entre os quartos ofereciam uma privacidade visual e sonora limitada entre os hóspedes, ao mesmo tempo em que outros visitantes poderiam visitar a instalação a qualquer instante, mesmo ela estando com suas acomodações ocupadas (GOUDET, 2005. p. 125-128).⁵³

⁵³ GOUDET, Mila. *Naufrágios urbanos*. Dissertação de Mestrado. Depto de Psicologia Clínica - Núcleo de Subjetividades Contemporâneas. PUC/SP, 2005. p. 125-128.

Essa singular proposta de experiência do espaço da Ocupação Prestes Maia pôs em questão as noções de privacidade e intimidade, apontando para a convivência coletiva de milhares de pessoas em um prédio ocupado. Ao estender a vivência do compartilhamento público do que seria um lugar privado - o quarto de hotel - essa ação leva os visitantes da exposição a experimentar algo tão comum no cotidiano de uma ocupação, onde os limites entre público e privado se tornam difusos. Um desdobramento que esse trabalho acabou gerando foi a sua ampliação do hotel, dos quartos para um espaço coletivo proposto por alguns moradores. Um espaço para ver filmes, tomar um café, uma batida, ver as imagens do que estava acontecendo simultaneamente nos outros andares da exposição: um lugar de convívio, de encontros. Ainda segundo o relato de Mila Goudet:

Aconteceu, porém, um descontrole sobre essas questões, que se diluíram com a inclusão do hotel na instalação elaborada pelos moradores do oitavo andar. Eles haviam programado uma sala destinada às sessões de vídeos infantis para as crianças do prédio, mas o que acabou acontecendo foi a configuração do lobby do Hotel Prestes Maia na praça central do andar. Dois moradores cederam uma sala completa com sofá, tapete, televisor, estante e aparelhos de vídeo e DVD. A vizinha ofereceu gratuitamente degustação de canapés e batidinhas de cachaça com frutas. O eletricitista oficial da ocupação providenciou a instalação segura de todos os eletrônicos, inclusive dos quatro pontos de luz do Hotel. Nesse lobby aconteciam exposições das imagens captadas durante os eventos programados para o período de exposições, de forma que moradores, artistas e visitantes confraternizavam assistindo em vídeo às performances e apresentações que tinham acabado de acontecer em outros recintos do prédio, enquanto comiam e bebiam.

Diversos moradores visitaram o Hotel, elogiaram as cores e os cortinados. Perguntavam se seria permanente, se poderiam hospedar parentes no futuro. O Hotel Prestes Maia, no entanto, encerrou suas atividades após os dias de exposição e seus panos e carpetes foram distribuídos entre os moradores.

Na verdade, a taxa de ocupação do Hotel foi baixa, ao contrário dos inúmeros comentários que gerou durante e posteriormente à

exposição. Ainda assim houve artistas e visitantes que se hospedaram para pernoite, inclusive com crianças, ou então 'ocuparam' de fato um quarto para um cochilo da tarde, seguido de um banho no banheiro coletivo do oitavo andar - caso do curador e artista Túlio Tavares. Não poderia ser diferente numa ocupação da ocupação...

A proposição de um lugar de hospedagem acabou sendo multiplicada em um espaço de hospitalidade e convivência. Ao terem seu andar ocupado por um hotel, alguns moradores do oitavo andar se puseram a construir um espaço que promovia encontros, um espaço relacional. Segundo Severino Manuel de Souza⁵⁴, o coordenador daquele andar e um dos responsáveis pela parte elétrica da ocupação, devido ao fato desta experiência do *Hotel Prestes Maia*, aquele andar se tornou, posteriormente, uma referência para os visitantes:

A gente abriu as portas. [...] fizemos lá uma cabanazinha de papel, que o pessoal falava que era o hotel aonde os artistas trocavam de roupa. [...] Ai todo mundo já sabia. Daí quando chegou da segunda vez de volta... Já não tinha mais problema, já subia direto.

É interessante destacar o modo como uma ação desenrola outra, criando assim um campo colaborativo e relacional. A criação de um espaço de relativa intimidade, de um espaço de descanso com alguma permeabilidade, proporcionou uma abertura para a criação de um espaço de convívio, um espaço de trocas, onde Seu Severino, Dona Cida e outros moradores passam a ser propositores e não apenas participantes-espectadores. Além desse aspecto colaborativo, essa ação se aproxima daquilo que Nicolas Borriaud (2009) denominou estética relacional, ao se referir aos trabalhos de um grupo de artistas que a partir dos anos 1990 centram suas produções na questão das relações humanas. Segundo Borriaud:

⁵⁴ Entrevista realizada em 05.02.2012. Seus relatos posteriores são da mesma entrevista. Doravante será chamado apenas de Seu Severino, como era conhecido dentro da ocupação e como é referido pelas pessoas que o citaram ao longo das entrevistas.

A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito (p. 30-31).⁵⁵



Eduardo Verderame. *Jogo de Possibilidades*, 2003

Em *Jogo de Possibilidades*, de Eduardo Verderame, os contornos dos participantes eram traçados nas paredes da ocupação; dentro desses espaços delimitados jogava-se o jogo-da-velha. Segundo seu propositor, esse jogo de possibilidades, no qual jogava com

⁵⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo. Martins, 2009. p. 30-31.

os participantes, remete a nossas vidas: "O jogo-da-velha não tem fim, como a nossa vida: uma hora perde, outra hora ganha, mas a gente continua jogando" (BÉRGAMO, 2003, p. E2).⁵⁶

O grupo Los Valderramas faz um interessante relato das razões de sua não-ocupação, ou da falta de razão para fazer parte da "ocupação da ocupação". Em um email enviado pouco mais de um mês após o ACMSTC eles problematizam as motivações que levam um artista ou um coletivo a realizar um trabalho em uma comunidade específica. Fazem isto a partir de um relato⁵⁷ de uma visita à ocupação posterior à realização do ACMSTC:

Não ocupamos, pois não somos ocupados, nem os culpados! Por que da não participação do Grupo Los Valderramas? Não sabemos, talvez porque o sol brilhasse muito nos dias da ocupação, ou talvez chovia muito, não sei, não consigo me lembrar! Só sei que um dia desses fomos passear no centro de São Paulo, passamos em frente à ocupação que, curiosamente, ainda continua ocupada. Mas a ocupação dos artistas não foi no ano passado? Acho que sim. Isso nos fez pensar e resolvemos entrar e conversar com os (verdadeiros) ocupantes, conversar sobre o que é ocupar um lugar, quais as estratégias necessárias, qual a necessidade, conversamos muito, com muitas pessoas. Agora, estamos lembrando, nem nos apresentamos, esquecemos de dizer que éramos artistas, esquecemos de oferecer nossa ocupação, esquecemos de oferecer nossa criatividade, esquecemos de ocupar aquelas pessoas que ocuparam aquele espaço desocupado. Foi melhor assim, faria diferença se disséssemos que somos artistas? [...] Acho que vamos continuar como nossos passeios sem rumo, talvez um dia voltemos àquela ocupação e, desejamos do fundo do nosso coração, que ela esteja desocupada, totalmente, sem pessoas não morando e sem artistas ocupando o que já foi ocupado. Talvez encontremos essas pessoas em outros dos nossos passeios, vivendo como merecem, como um bom emprego, com luz e água encanada, com uma casa tão ou mais confortável que as nossas. É isso que esperamos e desejamos. O que podemos fazer? Tudo o que está a alcance e fora de alcance. podemos. Queremos. Ocupamos sempre que possível e impossível.

⁵⁶ BÉRGAMO, Mônica. "Invadir, ocupar, colorir". *Folha de S. Paulo*, 14.12.2003. p. E2.

⁵⁷ Texto enviado por email no dia 23 de janeiro de 2004, intitulado "Da não ocupação do Grupo Los Valderramas".

Assim seja, ocupando nosso tempo sempre. NADA MAIS que amar!
(BORGES, 2010, p. 96-97).

Com esse texto e sua reflexão sobre os sentidos de ocupar ou não um espaço, o grupo Los Valderramas pontua questões pertinentes em relação à proposição de uma intervenção em uma comunidade específica. Diferentemente de outros artistas ou coletivos que simplesmente não aceitaram o convite para a participação no *ACMSTC*, eles participaram com sua obra-texto da "ocupação da ocupação", fazendo parte da discussão sobre os sentidos de ocupar artisticamente uma ocupação organizada pelo movimento de moradia.

Também em um relato⁵⁸ enviado cerca de um mês após a realização do *ACMSTC*, a artista Luciana Costa, integrante do Esqueleto Coletivo, aponta algumas questões em relação a produzir um trabalho para um contexto específico, deixando claro que estar presente junto aos moradores da ocupação era o que de mais interessante podia propor. Oferecer-se como artista-presente, aberto à afetação que o encontro com o outro pudesse lhe proporcionar e vice-versa, ressaltando a riqueza do aspecto relacional do trabalho:

[...] se correr o bicho pega se ficar o bicho come. Em minhas visitas à ocupação do Movimento Sem-Teto do Centro fui tomando contato com os moradores e sua situação, com os artistas envolvidos e as temáticas e reflexões pelas quais estávamos todos atentos. De cara vieram duas vontades: realizar um trabalho plástico e oficinas (de desenho, pintura, malabarismo e o que mais pudesse oferecer). Então formulei um trabalho plástico de uma instalação nos primeiros lances de escada na entrada da ocupação na avenida Prestes Maia. Reflexões acerca da comunicação da arte que criaríamos naquele contexto específico, a necessidade de que nossas ações fossem feitas para eles, e a vontade de transformação através de nossas ações, me fizeram questionar minha vontade artística. O formalismo de meu trabalho, regido pelas noções estéticas e conceituais de minha época me pareceram frágeis e

⁵⁸ Texto enviado por email no dia 22 de janeiro de 2004, intitulado "Meu relato sobre a minha experiência com a ocupação".

transitórias demais para tamanha vontade comunicativa e transformadora. Então ao invés de realizar a instalação decidi vivenciar o espaço e a comunidade buscando estar aberta a interagir com as necessidades que se apresentassem, na meta de descobrir qual seria o trabalho requisitado por eles e que eu poderia oferecer. Ou ainda, na vontade de ser eu, e não a obra, que os levasse ao caminho da descoberta e aproveitamento de suas riquezas. Me transformei então numa artista/presente [...] (BORGES, 2010, p. 91-93).

No seu processo de trabalho junto aos moradores da Ocupação Prestes Maia, a artista descarta a produção de uma obra formalista e parte para a experiência de afetação que os encontros podem promover. Desse modo vai além da proposição de um trabalho que engendra um campo relacional pré-estabelecido, em busca da vivência de situações inusitadas e inesperadas, ressaltando a importância da presença do artista e da responsabilidade por sua ação naquele contexto específico:

[...] Outra questão, que me ficou clara (inclusive através dos atritos ocorridos), é que este caminho traçado pela nossa ação junto ao MSTC, por se tratar de um diálogo direto com uma comunidade é a forma mais rica, democrática, não invasiva e produtiva no ânimo e na alma destas ou de quaisquer outras pessoas, pois não se trata de especulações e teorias, mas de uma realidade na qual o artista está presente, aberto ao público, e responsável por sua ação.



Cristiana Moraes. *Construção de Mapas em Grande Escala*, 2003

Na performance *Construção de Mapas em Grande Escala*, Cristiana Moraes e um colaborador caminharam durante 24 horas, demarcando um território imaginário e aproximando-se da experiência de resistência dos moradores de ocupações, que passam noites em vigília nos momentos de entrada em um prédio ou de ameaça de despejo. Experiência-limite de resistência física e psicológica que busca o sentido do fazer artístico na aproximação com o cotidiano dos ocupantes sem-teto. Sobre essa ação, escreveu o seguinte relato:

Construção de mapas em grande escala pressupõe a demarcação de um território imaginário, ironizando a noção de desterritorialização, cara ao discurso globalizante, mas cujas quebras de fronteiras se fazem preponderantemente - ou mais notadamente - no campo

econômico e que, portanto, continua excluindo enormes contingentes de pessoas do acesso a um teto decente ou a terras produtivas, que possibilitem fácil escoamento da produção ou proximidade com seus locais de trabalho.

É no campo simbólico que demarcar um "x" com os corpos de duas pessoas em caminhadas constantes se faz político. "O lugar!", "Aqui", é como se quiséssemos dizer com os rastros invisíveis daquele "x", aos moldes do que se faz em mapas quaisquer, sejam os de guerra ou os geográficos, os políticos [sic] ou os de próprio punho para dar orientações ligando lá e cá. Conversas e situações diversas fizeram parte da jornada, mas o foco colocado na intenção de demarcar o lugar e aproximar realidades sociais e culturais distintas não poderia se perder. [...]

Pressuposto da ação era, pela distância, criar proximidade. Através do corpo, do movimento repetido, das palavras mesmo, puxávamos conversa com os transeuntes e com eles traçávamos o "x" juntos, convidando a serem participantes da construção de um sentido para todas as realidades ali existentes. Não queríamos deixar restos físicos. O registro se dá na memória do espaço, nas conversas havidas, nas relações estabelecidas, na bolha dos pés, na troca de afetos, na consciência política ampliada, na vivência única. [...] Talvez para os 2.000 moradores do prédio, chamar de arte um ato de resistência que de certo modo eles enfrentam cotidianamente, tenha sido a única operação perturbadora instaurada por esta intervenção (BORGES, 2010, p. 97-99).

A reflexão sobre a performance enquanto ato de resistência, fazendo um paralelo com o cotidiano das pessoas daquela comunidade, leva a artista-propositora a afirmar que chamar de arte aquela ação constituía uma operação perturbadora para os moradores. Mas talvez fosse exatamente nessas perturbações que a experiência do *ACMSTC* amplificava sua potência de transformação nos corpos de artistas e moradores.

Entre a infinidade de trabalhos espalhados pelos dois blocos da ocupação havia uma diversidade de propostas e ações, sendo que nem tudo foi documentado e que sua potência de inscrição foi mais definidora de sua circulação que sua potência estética. Dito de outro modo, não houve uma plataforma única de registro e

muitas ações se perderam em sua efemeridade em meio a tantos trabalhos e pessoas.

Rochelle Costi chegou à ocupação portando alguns pedaços de outdoors feitos de lona vinílica, sem saber muito bem o que fazer com eles, ao passo que foi abordada pela moradora Izabel da Silva, que queria mostrar-lhe seus desenhos. Como resultado deste encontro, produziram uma toalha e uma cortina com desenhos de Izabel. O gravurista André Bueno confeccionou uma pipa de 20 metros de comprimento em um dos andares vazios da ocupação, que só poderia sair dali se fosse quebrada ou desmanchada, relacionando com a presença dos moradores naquele prédio: "Os moradores entraram pela janela e só saem daqui à força. Como a pipa" (BÉRGAMO, 2003, p. E2). Thiago Judas gravou silhuetas dos moradores nas paredes do 21º andar, utilizando uma marreta e um formão, registrando aquelas marcas da presença humana no prédio vazio agora ocupado. A costureira maranhense Célia Lopes, moradora da ocupação, autoproclamada "estilista do ridículo", produziu uma ação na qual 12 vizinhas desfilaram com roupas de plásticos verdes de garrafa de refrigerante e fibra de coco.

Dois trabalhos relacionaram a condição de viver em uma ocupação com anúncios do mercado imobiliário, promovendo um desvio ao melhor estilo situacionista. No primeiro deles, denominado *Pronto para Morar*, Regina Silveira adaptou um desenho parodiando folhetos imobiliários entregues nas esquinas da cidade para serem distribuídos aos moradores da ocupação. Já Sofia Panzarini fotografou um dos apartamentos da ocupação e montou um folheto com a imagem e o texto "Ocupa-se ou mora-se", distribuindo ele pelas ruas do entorno e colando também nas paredes da Ocupação Prestes Maia. Ainda produzindo uma operação de desvio, Tereza Salazar promoveu uma inversão ao associar os sobrenomes das famílias da ocupação com brasões de nobreza. Havia ainda inúmeras pixações, graffitis e murais espalhados pelas paredes dos dois blocos e também pelas áreas externas, formando uma iconografia difícil de ser registrada em sua totalidade.

Cabe aqui ressaltar que os trabalhos aqui citados referentes ao ACMSTC foram retirados de alguns poucos textos encontrados, tais como dois artigos de jornais publicados naquela semana (BÉRGAMO,

2003, p. E2)⁵⁹ e no livro *Domínios do Demasiado*, de Fabiane Borges. Além disso, há um grande arquivo de imagens no site de Túlio Tavares (www.tuliotavares.wordpress.com), muitas delas sem a identificação dos autores ou sem descrição das ações.

APTO 1 DORM. CENTRO



OCUPA-SE OU MORA-SE



Sofia Panzarini. *Ocupa-se ou Mora-se*, 2003

⁵⁹ BÉRGAMO, Mônica. "Invadir, ocupar, colorir". *Folha de S. Paulo*. 14.12.2003. p. E2 e HIRSZMAN, Maria. "Uma arte coletiva, pública e com raízes no real". *O Estado de São Paulo*. 16.12.2003. p. D10.



Thiago Judas. *Sem Título*, 2003

Percepções/reverberações do ACMSTC

Apesar dessa ampla gama de abordagens, os artistas e coletivos participantes daquela ação não continuaram a frequentar a ocupação nos meses seguintes, tendo sido praticamente expulsos pela coordenação da Prestes Maia, que avaliou que tinha perdido o controle ao deixar tantas pessoas entrarem no cotidiano do prédio. Além disso, houve uma série de discussões sobre a repercussão da exposição, com muitas críticas de parte dos próprios artistas sobre o fato de alguns de seus pares estarem usando o Prestes Maia com a única finalidade oportunista de terem visibilidade para seus trabalhos⁶⁰, ou ainda sobre o modo invasivo como tomaram o espaço. Por outro lado, apesar das críticas e autocríticas, foi também avaliado que as seguintes estratégias dos artistas foram em parte bem sucedidas: legitimação do movimento na mídia, criação de um espaço temporário de produção artística fora do circuito tradicional, diálogo com os moradores sem a intermediação das lideranças e o

⁶⁰ Uma das poucas matérias veiculadas na mídia sobre esse evento ocorreu na já citada coluna social de Mônica Bérnago.

início de uma rede de colaboração em torno da ocupação (MESQUITA, 2011).

Para alguém ou além desse rápido balanço de alguns pontos negativos e positivos do primeiro ato do encontro entre mundos tão distintos, tem-se muitas percepções díspares, talvez tantas quantas as milhares de pessoas que participaram de alguma forma do *ACMSTC*, dentre as quais são destacados aqui alguns pontos de vistas, dos colaboradores que concederam entrevistas para esta pesquisa e de alguns outros agentes daquele encontro.

Uma percepção comum sobre este singular encontro é a sua estranheza e desconfiguração, características que imprimiram uma potência única aquele acontecimento poético-político. Túlio Tavares assim relata o caráter desconfigurado do *ACMSTC*:

Quando eu fui oferecer o projeto para a ocupação e para os líderes de andares - aquelas senhoras líderes de andares - a gente gritava, as pessoas gritavam, as pessoas entravam em uma vibração. E elas toparam, e elas toparam produzir o evento também, elas produziram a (ocupação para) receber as pessoas. Para eles, receber as pessoas era: pintar os andares, as paredes dos andares em diversas cores, dizer sinais de agradecimento, criar lojinhas. Muitos moradores fizeram lojinhas, muitos moradores resolveram pintar seus barracos com desenhos. Moradores que não tinham nenhum acesso à arte estavam fazendo instalação, estavam fazendo performance, estavam fazendo teatro. Então foi muito novo, tudo muito desconfigurado, tudo muito sem formato, porque era novo, estava surgindo. Então, "o que era aquilo?": ninguém sabia.

Havia ali, claramente, alguma apropriação do fazer artístico por parte dos moradores, mesmo que muitos não soubessem o que estavam fazendo, se aquilo era arte ou outra coisa. Seu Severino, morador, coordenador do oitavo andar e responsável pela parte elétrica da ocupação, avalia da seguinte maneira o *ACMSTC*:

[...] foi uma exposição muito bonita, [...] muito boa, [pois] em primeiro lugar, aonde tem a arte tem uma grande abertura na mente

da pessoa. A pessoa que se interessa e conhece o que vem a ser a arte. E a pessoa que não se interessa também não ia dar palpite.

Por outro lado, ele aponta que houve um considerável desinteresse e desconhecimento por parte de muitos dos moradores, ocasionando um alto grau de não-participação:

[...] tinha morador que, se perguntasse a ele assim o que é que os artistas tavam fazendo lá em baixo, ele não sabia falar. Às vezes, tinha coordenador de andar que perguntavam a ele o que era que os artistas tão fazendo lá embaixo no subsolo e ele não sabia explicar.

Desconfiguração, estranheza, desinteresse, desconhecimento são apenas algumas percepções recorrentes nesse universo heterogêneo, polifônico e caótico de encontro de subjetividades. Cibele Lucena, integrante dos coletivos Contra Filé e Frente 3 de Fevereiro, aponta também a sensação de invasão ao entrar em uma comunidade para pensar pontualmente um trabalho específico para o ACMSTC:

A minha impressão foi bem esquisita. Eu tive uma sensação um pouco de invasão, sabe? Eu não me senti super confortável, e nem ninguém do Contra Filé. Por isso também que a gente seguiu no que a gente tava fazendo. Era uma sensação esquisita, de entrar na casa das pessoas - e eu não conhecia aquelas pessoas - e de repente colocar alguma coisa ali, sem ter vínculo, sem ter muita experiência juntos, sem ter muito tempo de conversa, sem poder construir junto o que seria essa intervenção, que era como sempre a gente vinha fazendo ou sempre desejou fazer.

Ainda sobre essa sensação de estranhamento e de não-pertencimento, Rodrigo Barbosa, integrante do Esqueleto Coletivo, relata que se opôs à participação do grupo no ACMSTC, tendo dito aos seus companheiros, na época do convite:

Eu acho que a gente não tem que ir porque eu acho que a gente não sabe de nada que tá acontecendo lá, e acho meio estranho essa

relação de entrar num lugar como se a gente pudesse fazer alguma coisa, se os caras tão lá há tanto tempo e [...].

Apesar dessa resistência, acabou participando com um trabalho pessoal, uma vez que todos os outros três participantes do Esqueleto Coletivo também decidiram participar com ações individuais. No entanto, afirma que tinha o tempo todo questionamentos em relação à sua participação, pois, além da sensação de não-pertencimento, questionava qual era o poder de transformação da arte naquela situação socialmente desfavorecida. Assim ele relata esses questionamentos:

É a maior favela vertical da América Latina, como foi dito. Sei lá... Várias pessoas morando numa situação precária, tal e não sei o que. Eu acho uma situação terrível quando você entra lá e você sabe que não é daquele lugar. As pessoas sabem que você não é daquele lugar. Você se sente..., eu me sentia, sabendo... "Que que eu tô fazendo aqui? Eu deveria tá, na verdade, estudando pra tentar mudar a lei ou transformar alguma coisa efetivamente". Sabe, eu nunca acreditei nessa transformação tão brutal assim, sabe? Eu acho que a arte transforma, mas de um jeito não tão... radical assim.

Nesse universo de questionamentos em relação ao poder de transformação daquele encontro entre artistas e movimento sem-teto, o *ACMSTC*, há um apontamento de muitos de seus agentes para a questão da visibilidade e da invisibilidade.

Túlio Tavares relata desta forma esta contradição:

[...] de repente aquele universo, que não era visto pela cidade, que nunca ninguém tinha visto aquele prédio, porque pobre e preso tem muito pouco espaço na sociedade, então, por mais que ele esteja no meio da cidade, ele não é visto, ele chega a ser invisível. [...] E de repente, a gente lá, falando que era arte, eles ganharam espaço psicológico na cidade, eles eram chamada de capa da Folha de São Paulo de domingo, e uma página de coluna social, que é o grande problema de tudo isso, que mostrou o quanto tinha de contradição aí.

Se essa aproximação deu uma visibilidade inédita para a Ocupação Prestes Maia e para o MSTC, ela não foi sem contradições, pois, ao figurar na coluna social da *Folha de São Paulo*, coloca em evidência o trabalho de alguns artistas e dá margem para que se diga que essa era a intenção do evento.

Por outro lado, Jomarina Pires, moradora e membro da coordenação da ocupação, avalia que, com a visibilidade que a Ocupação Prestes Maia passou a ter com o *ACMSTC*, os moradores foram deixando gradativamente de sentir vergonha de morar em uma ocupação:

Daí as pessoas foram se desenvolvendo mais, porque tem muita gente que mora em uma ocupação que lá tem vergonha de falar que mora dentro de uma ocupação, porque ele acha que ele vai ser criticado e tudo... E com essa aproximação desses artistas, todos os moradores foram vendo que era completamente diferente, que a gente tem que viver a nossa realidade.

Ou seja, esse encontro promoveu uma ressignificação identitária para parte dos moradores, que passaram de uma condição de vergonha para uma situação de autoafirmação por fazer parte de um movimento que luta coletivamente por uma vida mais digna.

Em meio ao estranhamento de realidades socioculturais tão distintas e à visibilidade gerada pelo inusitado encontro de artistas e movimento dos sem-teto, foi construída uma situação coletiva que expôs a potência e a contradição da aproximação entre duas redes de coletividades com trajetórias até então paralelas, que se encontraram naquele ponto (in) finito do centro de São Paulo. Mas, como talvez não pudesse deixar de ser, o *ACMSTC*, primeiro ato da situação aqui delimitada, acabou em briga, mal entendido e rompimento. A noite do domingo, segundo e último dia, que tinha um debate previsto, acabou em uma série de discussões, desentendimentos e a consequente expulsão dos artistas.

De acordo com Jomarina Pires, o movimento não estava preparado naquele momento para lidar com essa presença dos artistas e outros colaboradores e visitantes, pois não tinha experiência neste tipo de intercâmbio e tudo aconteceu muito rápido:

Foi assim um momento muito rápido, e até no primeiro momento eu acho que ainda não tinha acontecido esse intercâmbio entre as ocupações... Eu acho que a primeira coisa que teve foi na Prestes Maia e aí a gente não estava tanto preparado, para preparar os moradores, porque foi rápido... Quando Túlio chegou foi muito rápido...

Além da falta de experiência, desse despreparo, houve ainda um conflito relacionado ao regulamento interno do prédio. Nas ocupações do MSTC é expressamente proibido o consumo de bebida alcoólica e de outras drogas ilícitas, ato que muitas vezes acaba sendo punido com a expulsão da ocupação. Na semana anterior ao *ACMSTC*, um garoto morador foi acusado de estar fumando maconha e conseqüentemente foi convidado a se retirar do prédio. Sua mãe, desesperada com tal situação foi buscar ajuda de Túlio Tavares, que era um dos organizadores da exposição que estava em montagem e que intercedeu contra a expulsão do garoto. Segundo Jomarina:

Teve um conflito muito grande com o Túlio porque ele questionou o regulamento interno. [...] Porque na hora, na ânsia, a mãe do rapaz chamou o Túlio para conversar, para se queixar ao Túlio, e o Túlio foi para essa reunião - que não era nem para estar nessa reunião de coordenação - como se fosse advogado do rapaz. Aí pronto, queimou mais o lado dele, porque, na realidade, a gente estava agindo dentro do critério, dentro dos acordos internos... [...] Acho que ele falou que era tudo carrasco, que estava julgando... É. Eu sei que foi chato; aí que acabou a gente convidando o Túlio a sair...

E assim teve fim o *ACMSTC*, com discussões, acusações, expulsões, contradições; mas também com potências, aproximações, encontros e colaborações.

Em meio a esse estado de tensão e perigo iminente, de contradição e risco, o *ACMSTC* delineou um campo de potência de reverberação para a aproximação de arte e engajamento e para a formação de coletivos artísticos em São Paulo.

É esse o balanço de um dos seus idealizadores, Túlio Tavares:

[...] não foi fácil, não foi simples e foi tenso demais, foi tudo muito tenso. Era tudo muito maravilhoso e tudo muito tenso. [...] estava tudo no ar esse perigo a qualquer momento, todo mundo dormia com o perigo de ter que sair correndo no meio da madrugada. E a gente fazendo arte lá; e a gente experimentando lá dentro. [...] Pelo que eu sei até hoje, aquilo foi muito ímpar, e eu sabia que ia ser muito ímpar. E aí foi da gente fazer um grande chamado para as pessoas que estavam cansadas de viver em situações pouco profundas, de viver num sistema muito superficial de arte, de coletivos de arte... Nem coletivos ainda, porque os coletivos estavam se formando ali ou já tinham... Aquele evento não foi marcado por coletivos de arte tanto, era muito por artista ainda, porque ele vai marcar muito o que vai se dar depois nos coletivos de arte, porque vai ser a primeira associação de arte e engajamento, então aprofunda muito as relações e as pessoas têm muita vontade de fazer coletivos depois disso, começa a vir a ditadura do coletivo na sequência. É engraçado isso, são devires de brincadeiras históricas.

Em um texto posterior sobre o *ACMSTC*, Fabiane Borges faz uma referência ao fogo na sua tentativa de descrever a experiência daquele encontro:

Às vezes acho que esse Encontro foi um ritual de fogo: o encontro de forças de mundos distantes, incendiando o cotidiano de mais de duas mil pessoas. [...] Pensar o Encontro como um ritual de fogo está para além de uma analogia propícia, está mais como competência de perceber os campos de forças que se estabelecem quando se deseja realizar uma ação (2004, p. 40).⁶¹

⁶¹ BORGES, Fabiane. "Ocupação de espaços, almas e sentidos". *Revista Global Brasil*. Número 2. maio/junho/julho 2004. p. 40.

A diversidade de percepções e reverberações proporcionadas pelo encontro de forças que foi o *ACMSTC* tem como denominador comum a intensidade e a potência relacionadas àquela ação. Foi como uma convergência de forças que se encontram, potencializam-se, contagiam-se, desaparecem e reaparecem em outros espaços-tempo. Tal como o que Hakim Bey (2011) chamou de *Zona Autônoma Temporária*⁶², formada por redes de conexões que se fazem e se desfazem em uma tática de desaparecimento.

⁶² BEY, Hakim. *TAZ - Zona Autônoma Temporária*. Rio de Janeiro. Rizoma Editorial, 2011.

2.2. Segundo ato (julho 2005/julho 2007):

INTEGRAÇÃO SEM POSSE



Dragão da Gravura. *Integração Sem Posse X Reintegração de Posse*, 2005

O ACMSTC foi um acontecimento furacão que levou algumas semanas para ser produzido e dois dias para explodir, tendo sido finalizado em meio a discussões, brigas, expulsões, confusões, afetações e emoções, em uma escala gigantesca e de uma intensidade vulcânica.

Passados quase um ano e meio daquele primeiro momento do encontro entre artistas, coletivos e a Ocupação Prestes Maia, aconteceu uma reaproximação, na urgência de uma típica situação de ocupações urbanas: a ameaça de despejo.

No entanto, para contextualizar melhor as condições nas quais se deu esse reencontro, faz-se necessário trazer à tona algumas ações que aconteceram nesse intervalo, no que tange à rede de coletivos de arte que se formou a partir do ACMSTC.

Entreatos

Logo após o fim do *ACMSTC*, a psicanalista e curadora Suely Rolnik convidou vários dos coletivos de arte que participaram daquele evento para uma discussão sobre intervenções urbanas, ocupação dos espaços públicos e vida pública. Tal convite se deu naquele momento devido ao fato dela ter sido convidada pela revista canadense *Parachute*⁶³ para ser a curadora de uma edição dedicada à cidade de São Paulo. Nesta edição há uma série de artigos sobre coletivos de arte, ações na cidade de São Paulo, aproximações entre arte contemporânea e ativismo político.

Essas discussões ocorreram em encontros semanais entre dezembro de 2003 e abril de 2004, todos eles gravados em vídeo, transcritos e enviados para os grupos participantes.⁶⁴ A partir das transcrições das discussões desses encontros, foram escolhidos dentre os participantes algumas pessoas para fazer a edição de um texto que representasse aquela longa e produtiva reflexão coletiva,⁶⁵ o que acabou deflagrando um mal estar em alguns dos participantes daqueles encontros, pois ao se eleger alguns porta-vozes de uma rede de coletivos, muitas vezes se consideraram excluídas. No entanto, tal iniciativa foi importante para que as discussões acerca da potência e das contradições de ações como o *ACMSTC* tomassem corpo naquele momento e não se perdessem.

Após essas reuniões, ainda em 2004, houve uma série de ações organizadas coletivamente, que tiveram como eixo tanto as discussões referentes às redes de coletivos propondo intervenções em espaços públicos quanto a aproximação com movimentos sociais e comunidades específicas.

⁶³ Ver: ROLNIK, Suely. (Org.) Revista *Parachute*. N. 116. Canadá. Janeiro de 2005.

⁶⁴ Segundo Fabiane Borges, os participantes daqueles encontros foram: Rodrigo Araújo, Eduardo Fernandes (Bijari); Daniel Lima (A Revolução Não Será Televisada); Joana Zatz, Cibele Lucena, Jerusa Messina (Contra Filé); Lucas Bambozzi, Christine Mello (Formigueiro); Gisele Vasconcelos (Mídia Tática); Sofia Panzarini, Flávia Vivacqua (Horizonte Nômade); Ricardo Rosas (Rizoma); Fabiane Borges, Rafael Adaime (Catadores de Histórias); Túlio Tavares (Nova Pasta); Gavin Adams; Breno Menezes; Alexandre Menossi; Christiana Moraes, etc. Ver BORGES, Fabiane. *Domínios do demasiado*. Hucitec. São Paulo, 2010. p. 110.

⁶⁵ Ver: BAMBOZZI, Lucas; CONTRA-FILÉ; ROSAS, Ricardo. "Urgency" In: ROLNIK, Suely. (Org.) Revista *Parachute*. N. 116. Canadá. Janeiro de 2005.

Em relação às ações mais propriamente do campo artístico e com foco nas intervenções coletivas em espaços públicos, foram organizados os eventos *Reverberações* e *Zona de Ação*.

O *Reverberações*⁶⁶ foi um encontro de coletivos de arte de várias cidades do Brasil, organizado a partir da proposta de mapeamento e articulação de uma rede nacional de coletivos, projeto que vinha sendo elaborado desde 2003 com o nome de CORO (Coletivos Organizados em Rede e Organizações) - desenvolvido pelo grupo Horizonte Nômade. O encontro *Reverberações* aconteceu como parte da Mostra Artística do Fórum Cultural Mundial em parceria com o SESC (Serviço Social do Comércio) de São Paulo, em junho e julho de 2004, na unidade do SESC Vila Mariana e no Poupa Tempo e SESC de Santo Amaro. Teve a participação de dois coletivos de São Paulo, Espaço Coringa e Estúdio Coletivo, que atuaram como "ocupantes-residentes" em parceria com o projeto Fiteiro Cultural, sendo responsáveis por receber os demais coletivos participantes para realizar intervenções nos lugares determinados. O festival teve como proposta a potencialização das trocas e do trânsito entre os coletivos participantes, através de ações práticas, performances, intervenções públicas, além de uma conversa final para discutir aqueles espaços de encontro. Participaram deste, que foi considerado o primeiro encontro nacional de coletivos de arte no Brasil, além dos já citados: C.D.M. (Pelotas - RS), Chave Mestra (RJ), Espaço Entre (SP), Grupo Braço (SP), Grupo Um (RJ), Happining Pictórico (SP), Horizonte Nômade (SP), In.CoRpo.Ro (SP), mm não é confete (SP), Nova Pasta (SP), Obra Viva (SP), P.O.I.S. (Porto Alegre - RS), Poro (MG) e Transição Listrada (CE).⁶⁷

Também em meados de 2004 e também em parceria com o SESC de São Paulo, aconteceu o evento *Zona de Ação*, no qual os grupos participantes deveriam escolher uma zona da cidade para realizar

⁶⁶ Ver: <www.corocoletivo.org>.

⁶⁷ É importante ressaltar que houve uma impossibilidade de outros coletivos paulistas que participaram do *ACMSTC* estarem presentes neste festival devido a uma política do SESC. O Esqueleto Coletivo estava com uma exposição individual no SESC Paulista e outros 4 coletivos estavam no processo da mostra *Zona de Ação*, também organizada pelo SESC.

um projeto de intervenção. O Contra Filé escolheu a Zona Leste e lá desenvolveu um trabalho processual com pessoas da comunidade, no espaço do SESC Itaquera, onde realizou as "assembleias públicas de olhares". Esse projeto tinha como eixo o questionamento das barreiras visíveis e invisíveis que existem em uma mesma cidade como São Paulo, uma vez que esta região da cidade era praticamente desconhecida por todos do grupo. Durante o processo de trabalho a catraca foi eleita como objeto símbolo dessas barreiras, tendo servido de inspiração para a ação denominada *Programa para Descatracalização da Própria Vida*. Os coletivos A Revolução Não Será Televisada e Frente 3 de Fevereiro atuaram conjuntamente na Zona Sul, em um projeto que denunciava o racismo policial na região. O Bijari definiu como área de atuação a Zona Oeste e desenvolveu um trabalho sobre o processo de revitalização/gentrificação do Largo da Batata. O COBAIA, na Zona Norte, desenvolveu um trabalho com ações de constrangimento público para debater sobre mídia e controle político. E o coletivo argentino Grupo de Arte Callejero (GAC) lançou na Avenida Paulista milhares de soldadinhos de plástico com paraquedas amarelos, com frases sobre a cidade. Além dessas ações nas diferentes regiões delimitadas, houve uma exposição dos trabalhos e alguns debates sobre intervenção urbana no SESC Paulista, contando com a participação de Peter Pál Pelbart e Suely Rolnik.

Além dessas ações públicas dentro do campo mais institucional da arte, houve ainda em 2004 algumas aproximações com ocupações urbanas, acampamentos de sem-terra e outras comunidades específicas. Dentre elas, merece destaque uma ação que aconteceu na Favela do Moinho em dezembro daquele ano. A Favela do Moinho está encravada na região central de São Paulo, ocupando um espaço entre os trilhos dos trens da CPTM (Companhia Paulista de Trens Metropolitanos), entre as estações Luz e Barra Funda, e tem este nome por estar localizada nas ruínas do Moinho Matarazzo e nos seus arredores. Essa área já vem sendo ocupada há algumas décadas, primeiro por moradores de rua como um abrigo, e posteriormente como uma comunidade com casas de

alvenaria e barracos de madeira. Em 1997, o entorno do Moinho e as ruínas da Casa das Caldeiras foram utilizados pelo projeto *Arte/Cidade*. No entanto, para que houvesse aquela grande exposição internacional de arte contemporânea, os moradores foram expulsos dali em um processo de higienização promovido por uma ação de arte pública. Uma vez que, após o evento, os moradores retornaram, ampliando a comunidade e começando a construir suas casas, este local foi escolhido em 2004 por um grupo de coletivos de arte que queriam estabelecer uma relação com os moradores e com a comunidade em geral. Teve Túlio Tavares como um dos seus organizadores e foi uma rearticulação dos coletivos de arte que participaram do *ACMSTC*, em outra ação de aproximação com uma comunidade e com uma proposta de questionamento e oposição à prática de gentrificação da qual o *Arte/Cidade* se tornou cúmplice no processo de retirada das pessoas que ocupavam aquele espaço (BORGES, 2010, p. 155-156).

Os grupos se articularam rapidamente via listas de email, telefonemas e boca a boca, fizeram reuniões com a pastoral católica e com pessoas do narcotráfico, os dois grupos atuantes na comunidade, de modo a conseguir autorização para a realização do evento, que aconteceu em um final de semana. Vários coletivos e artistas participantes do *ACMSTC* estavam novamente produzindo seus trabalhos em uma comunidade marginalizada e novamente enfrentaram contradições e riscos. Por ser uma comunidade não ligada a um movimento social como o MSTC e sim dominada por grupos ligados ao narcotráfico, o clima era bastante tenso e as pessoas não eram tão abertas à participação. Uma situação bastante contundente ocorreu em reação a um dos trabalhos realizados, que consistia em um tecido vermelho de 40 metros instalado no moinho que descia sobre a favela. Tão logo foi colocado ali, os moradores se incomodaram e disseram que aquilo poderia ser interpretado como um sinal de guerra enviado pelo PCC (Primeiro Comando da Capital), fazendo com que fosse imediatamente retirado. E assim, em meio a esses riscos, obstáculos, questionamentos e contradições, teve fim mais uma ação que propunham aproximar a produção artística de uma comunidade marginalizada, que havia se consolidado de fato após

o mesmo local ter sido "higienizado" para uma grande exposição alguns anos antes.

Algum tempo após a ação da Favela do Moinho ocorreu uma exposição em comemoração ao aniversário do Paço das Artes, que recebeu o nome *Ocupação*. Uma vez que naquele momento estava no ar uma série de discussões sobre as ações colaborativas em ocupações, acampamentos e outras comunidades socialmente marginalizadas, algumas pessoas ligadas àquela rede de coletivos em formação se manifestaram questionando a proposta daquela exposição. Flávia Vivacqua e Daniel Banzione, ambos do coletivo Elefante, escrevem manifestos problematizando a apropriação do termo ocupação e publicam na lista de discussão do CORO, promovendo uma grande repercussão, com posicionamentos os mais variados inclusive de vários dos artistas participantes da exposição e da direção do Paço das Artes, acabando por chegar à grande imprensa. Segundo Flávia Vivacqua:

Então, no momento que isso vai para o *Estado*, começa a ter essa discussão no *Estadão*, se é uma apropriação indevida ou não da instituição da arte sobre o termo ocupação e tal, isso começa, também nas redes, a circular. Então, essa discussão vai parar no mailing, no grupo da Favela do Moinho e o Anderson (Barbosa) - o fotógrafo - ele disse assim "Ah, e por falar nisso, o Prestes Maia está em Reintegração de Posse, tá sendo chamada uma Reintegração de Posse".

E assim alguns dos artistas participantes do *ACMSTC* e destas ações posteriores se rearticulam para um retorno à *Ocupação Prestes Maia*.



68

Integração Sem Posse: a retomada

Frente àquela nova ameaça de despejo da Ocupação Prestes Maia e no calor das discussões que vinham sendo feitas a partir das ações imediatamente anteriores, há novamente uma convocatória por parte de um grupo daqueles artistas remanescentes do ACMSTC para uma tomada de posição em relação à possível reintegração de posse. Rapidamente foram articuladas reuniões⁶⁹ na casa das artistas Flávia Vivacqua e Mariana Cavalcante, onde foi discutido qual seria a estratégia de retomada da colaboração com a Ocupação Prestes Maia e o MSTC.

Devido à urgência da situação havia pouquíssimo tempo para a organização da ação, que foi se configurando neste segundo momento com objetivos claramente midiáticos e políticos. Não se tratava mais de realizar uma exposição dentro de um espaço não institucionalizado fora do circuito de arte e sim de realizar uma ação de resistência ao processo de expulsão daquela comunidade da Ocupação Prestes Maia. Tinha duas metas: construir o discurso da mídia invertendo a lógica da ilegalidade para a legitimidade do movimento, trocando o termo invasão pelo termo ocupação; e promover a discussão sobre a produção e ocupação do espaço urbano, pautando o direito à habitação e o direito à cidade como temas públicos. As duas metas se integram na medida em que, ao passar da veiculação do termo invadir para o termo ocupar, busca-se a conotação que o segundo tem no sentido de preencher um espaço, habitá-lo e dar função social para edifícios ociosos.

Sobre as reuniões que definiram a estratégia dessa ação, Flávia Vivacqua fez o seguinte relato:

⁶⁸ Imagem: Dragão da Gravura. Ver: <www.integracaosemposse.zip.net>.

⁶⁹ Alguns dos participantes destas primeiras reuniões, segundo os diferentes relatos: Flávia Vivacqua, Mariana Cavalcante, Túlio Tavares, Fabiane Borges, Daniel Lima, Yilli Rojas, Luciana Costa, Lucas DHQ, Mila Goudet etc.

A gente faz uma reunião, chamo eles e falo: "Gente, é agora. Se a gente vai fazer, se a gente vai reverter esse discurso, é agora ou nunca. Ou a gente faz uma ação agora efetiva e diz que, ao que viemos, que a nossa intenção não era simplesmente a gente se autopromover, mas era de fato levantar uma discussão política, artística, nesse momento. É agora. A gente tem uma semana para isso e é o que a gente vai fazer". [...] Tinha estratégia. E a estratégia era a gente trabalhar com a mídia [...]. Então, para construir o discurso da mídia, a gente vai tirar a palavra invasão e colocar a palavra ocupação. Era uma meta. A outra meta era: a gente até pode sair no caderno de cultura, mas a nossa meta é sair no caderno de cidades. A gente quer pautar a discussão sobre habitação no caderno de cidades. E, se possível, a gente pautar a habitação, o direito à habitação, como um tema público. [...] Era isso, era inversão da lógica, inversão da lógica da invasão para ocupação. Inversão... "Como é que a gente inverte a lógica da integração de posse? Ah, integração sem posse. Claro." Essa era a inversão. No momento em que chega nisso, *Integração Sem Posse*, na hora a Luciana Costa já faz um desenho do que seria essa logo e a Yilli, que já tava lá, já faz um carimbo na xilo. E a gente já tinha, [...] a gente tinha tudo.

Então, a partir dessas reuniões, que viraram madrugadas, foi concebido em reação ao mandado de reintegração de posse o movimento *Integração Sem Posse*, tendo como primeira ação um evento-acontecimento político-artístico-cultural, agendado para o dia 2 de julho de 2005. Os responsáveis pela organização dividiram tarefas entre si, definindo quem entraria em contato com outros artistas e coletivos, com o CMI (Centro de Mídia Independente), com os veículos da grande mídia, com o movimento de moradia etc. Foi escrito um manifesto e criado um blog⁷⁰, alimentado coletivamente, no qual seriam publicadas notícias referentes ao *Integração Sem Posse* e à Ocupação Prestes Maia, bem como materiais referentes a outras ocupações urbanas e processos de gentrificação na cidade de São Paulo.

⁷⁰ Ver: <www.integracaosemposse.zip.net>. Nesse endereço digital pode ser encontrado um imenso arquivo com dezenas de textos, manifestos, matérias de imprensa, registros de ações, ilustrações, cartazes e convites eletrônicos, todos publicados entre julho de 2005 e julho de 2007.

Sobre a rápida realização dessa ação, sua passagem de foco do campo artístico para o campo político e o seu objetivo de veiculação midiática da questão do direito à moradia, Túlio Tavares relata:

E aí, nessa reunião, que estavam a Flávia Vivacqua, Daniel Lima, a Mila, a Fabi, a Mari, eu, a gente falou: "Vamos sair do caderno de arte e a gente vai mergulhar no caderno cidade, a gente não vai mais falar de arte agora, agora a gente vai começar a falar do problema e vamos fazer disso um grande escândalo" e aí em questão de 4 dias, foi feito o manifesto, foi divulgado para muitos grupos... Porque agora esse grupo deixa de ser um movimento de arte e se torna um movimento realmente da cidade mesmo: ambiental, político, social; então se começa a ativar todos os jornalistas que a gente conhecia, todos os teóricos, todos os sociólogos, todos os outros personagens que agem por aí, então era uma coisa de alastrar a informação Prestes Maia. E acontece o primeiro Sábado Cultural. Na segunda-feira, um dia antes do despejo, é capa do Caderno Cidade⁷¹: "Prestes Maia, 1400...".

A ação é realizada no sábado, com a participação de muitos artistas e coletivos e alguma divulgação e repercussão na mídia⁷². O despejo não vem naquela semana e com isso passam a ser organizadas ações nos sábados seguintes, configurando o que foi denominado posteriormente de *Sábados Culturais*. Passam-se semanas e o despejo não vem. E os *Sábados Culturais*, que não estavam previstos a princípio com essa frequência semanal, passam a ocorrer em todos os finais de semana, como relata Flávia Vivacqua:

[...] essa organização todos os sábados não era uma organização a princípio todos os sábados. Era a resistência à integração de posse e a ações efetivas.

⁷¹ Essa referência não foi localizada.

⁷² Além da matéria supracitada, saiu uma nota de divulgação do evento no *Jornal Brasil de Fato*: "A arte questiona o uso do espaço público". *Brasil de Fato*. São Paulo, 30 de junho e 6 de julho de 2005. p. 16.



Na portaria, cartaz anuncia regras para a entrada de visitantes



Maria Helena de Jesus, 47, que vende alho na rua durante o dia



Romilda Nunes da Silva e seu marido, João Cosme de Oliveira

CONTAGEM REGRESSIVA Reintegração de posse de 2 prédios invadidos em 2002 no centro de SP já foi determinada pela Justiça

Despejo anunciado aflige Prestes Maia, 911

ALENCAR IZIDORO
DA REPORTAGEM LOCAL

O sem-teto Getúlio Veloso, 69, está com sua estratégia pronta para quando a PM chegar ao conjunto de dois prédios da avenida Prestes Maia, 911, ao lado da estação da Luz, no centro de São Paulo. "Vou ficar sentado. Só saio quando disserem onde eu vou viver. Está escrito aqui que eu tenho direito a moradia", afirma Veloso, apontando para a pilha de livros sobre leis brasileiras que acumula.

De família judia, ele diz que nasceu em Marrocos, formou-se em engenharia no Brasil, perdeu uma vista como voluntário na Guerra dos Seis Dias (em 1967, na qual Israel ocupou territórios árabes), mas não tem casa nem emprego e é sustentado hoje pelos irmãos.

Só anda de terno e gravata. Provavelmente será confundido com algum advogado na hora da tão temida reintegração de posse já determinada pela Justiça num imóvel que, depois de ser alvo de seguidas tragédias, virou um marco da resistência dos sem-teto.

Ivaneti de Araújo, coordenadora do MSTC, dá duas explicações para a vontade de ficar lá mesmo depois das experiências traumáticas. "Primeiro, quase ninguém tem para onde ir. Segundo, se você soubesse quanto trabalho deu para arrumar esse lugar...", diz.

Acampanamento na rua
A líder tenta articular uma "resistência pacífica" à reintegração de posse, mas orienta os moradores a não entrar em confronto com a PM. Nas últimas semanas, eles fizeram atos com entidades e ONGs para tentar reverter a decisão. Ela planeja um acampamento na rua após a reintegração.

Assim como a maioria dos movimentos de sem-teto, a mobilização do MSTC é assumidamente política em sua estratégia de invadir áreas ociosas ou abandonadas para forçar os governos a acelerar seus programas habitacionais. Rejeita, porém, caráter partidário, apesar de muitos líderes, como Araújo, serem ligados ao PT.

O clima de nervosismo é geral entre os moradores do imóvel



Getúlio Veloso, 69, exhibe sua coleção de ternos e livros no prédio invadido, onde vive desde 2002

Empresário quer anistia de dívida com a prefeitura

DA REPORTAGEM LOCAL

"É uma pena um movimento popular querer ocupar um prédio desses. A região não merece ser empobrecida. É uma destruição", afirma Jorge Hamache, 64, empresário que é um dos donos do imóvel da Prestes Maia invadido pelos sem-teto desde novembro de 2002.

Para Hamache, a presença dos moradores vai na contramão da tendência de valorização da estação da Luz.

As obras na região, que incluem as ampliações do Metrô, são vistas por ele como uma das maneiras de salvar seu bem, aumentando seu valor de mercado.

Isso porque, com dívidas de R\$ 4,5 milhões em IPTU,

Folha de S. Paulo, 14.07.2005

Sábados Culturais

Forma-se então uma rede de colaboradores que ocupa o subsolo da Ocupação Prestes Maia em todos os sábados seguintes nos próximos meses, promovendo debates, exibição de vídeos e documentários, organizando oficinas artísticas para adultos e crianças. Nesse período muitas pessoas ligadas à rede de coletivos de arte passam a frequentar os *Sábados Culturais*, o que proporcionou um fortalecimento dos laços com os moradores e com o MSTC, sendo fundamental para a realização de uma série de ações bastante potentes do ponto vista da colaboração entre estas duas coletividades. Neste sentido, essa continuidade de ações dentro de um processo estratégico de intervenção nos finais de semana propiciou a criação de uma rede afetiva de relações entre

artistas, moradores e demais participantes, potencializando a Ocupação Prestes Maia como espaço de trocas e como símbolo do movimento de resistência ao processo de revitalização que expulsa as pessoas de baixa renda do centro da cidade.

Ainda que pensado como estratégia de resistência à reintegração de posse, as ações continuadas aos sábados acabaram transformando o subsolo da Ocupação Prestes Maia em um espaço de convivência que gerou um campo relacional heterogêneo, com uma diversidade de atores e com uma intensidade de afetação. Rodrigo Barbosa, que havia realizado no ACMSTC um trabalho que mapeava os percursos de vida no tempo e no espaço dos moradores da ocupação, ressalta o caráter relacional deste segundo momento:

Daí o segundo momento, que é essa coisa do *Integração Sem Posse*, já eram... As pessoas já meio que se conheciam, então já tinham os laços mais fortes, então, eu acho que teve mais essa troca efetiva, essa coisa das pessoas te convidarem pra almoçar na casa dela [...] ou pra contar uma história, ou pôr um som, ou, que nem Lamartine, que levou a gente lá pra ver os livros dele. Começou a ter, a criar uma certa [...], uma profundidade a mais.

É importante destacar que no contexto do processo colaborativo de artistas e coletivos de arte com essa comunidade específica, a Ocupação Prestes Maia, alguns artistas participantes dessa rede passaram a frequentar os *Sábados Culturais* sem ter a ideia de realizar ali algum trabalho artístico. Neste sentido, Cibele Lucena, faz o seguinte relato:

Eu fui em alguns sábados mais de observadora mesmo, para ver o que estava acontecendo, por interesse por essa grande experiência, mas não fui como representante de nenhum grupo. [...] Era ir para observar, para visitar, para conversar com as pessoas, informalmente mesmo. Para ir lá, para estar lá presente, conversar com as pessoas, entrar na biblioteca, conhecer, sentar, bater um papo com o Severino, com a mulher dele. Para conversar com alguns amigos que tavam desenvolvendo coisas lá. Com a Mariana Cavalcante, com a Yilli, que estava trabalhando com as crianças, com algumas pessoas que tavam indo lá direto. Ou às vezes eu ia

para participar com alguma coisa específica: "Ah, vai ter uma mostra de vídeos, tal sábado, tal horário...". Eu ia para assistir a mostra, para ver os vídeos, porque a ideia era que aquilo ia se transformando em um ponto de cultura, quase; num espaço cultural, em um espaço vivo, com mostras, com coisas acontecendo, com performances acontecendo ao vivo.

Conhecer uma comunidade específica, nesse processo continuado de ações, sem ter uma proposta para a realização de um trabalho artístico colaborativo, é um modo de participação que nos interessa aqui. Esse modo de relação torna possível considerar a configuração de um espaço afetivo-efetivo de troca e convívio, afastando o sempre presente risco de artistas lançarem mão de uma estética da miséria, apropriando-se indevidamente de uma situação socioeconômica vulnerável.

Se por um lado esta continuidade de ações aos sábados propiciou a construção de uma rede de relações interpessoais e intergrupais, as ameaças de despejo que não se efetivavam acabaram por gerar uma acomodação da maioria dos moradores, como aponta Jomarina Pires:

Porque os moradores, eles também, eles se acomodam muito. Porque quando a gente falava assim: "Olha, vai ter reintegração de posse; vamos fazer tal coisa, aí barra a reintegração de posse", na outra reintegração de posse que a gente chama os moradores, eles já vão menos participar, já que a primeira não deu em nada, essa outra já não vai dar em nada, então eles ficam muito acomodados... Já na última que teve aqueles eventos, tudo, não tinha toda a participação mesmo dos moradores, mas a coordenação dessa vez em peso se empenhou a participar, porque aí a gente foi entendendo que isso fortalecia também o movimento: a participação dos artistas. Esses atos que eles faziam todo sábado ajudava muito.

Portanto, se a maior parte dos moradores se acomodou e já não participava das ações aos sábados, a coordenação da ocupação e do MSTC se deu conta da potência daquela cooperação para o fortalecimento do movimento. Mas, entre os moradores, alguns tiveram uma participação bastante intensa nas ações dos *Sábados Culturais*. Seu Severino, reconhecendo também a pouca

participação dos moradores em geral, afirma que ele esteve presente em todos os momentos, em todas as ações:

Todo *Sábado Cultural*, toda parte cultural, eu tava na biblioteca, eu tava junto com os artistas, eu tava colaborando, eu tava lá em cima na frente, eu tava... Se precisava subir um artista lá em cima pra fotografar a cobertura do prédio eu ia, se precisava apresentar o local eu ia com o artista, conversava com ele. Era uma imprensa, era um fotógrafo, era alguma pessoa que tava com eles. Era a única pessoa que sempre tava com o pessoal.

Algumas intervenções artísticas no Integração Sem Posse: dentro e fora da Ocupação Prestes Maia

O *Integração Sem Posse* organizou-se como um movimento político-cultural, onde as ações artísticas faziam parte de uma estratégia midiática de dar visibilidade às ocupações do centro de São Paulo, especialmente à Ocupação Prestes Maia.

Tendo isso em vista, serão destacados alguns dentre os tantos trabalhos artísticos que aconteceram durante este período de quase dois anos de colaboração, levando em conta principalmente sua potência colaborativa.

Uma semana antes da primeira ação do *Integração Sem Posse*, o coletivo EIA (Experiência Imersiva Ambiental), com o apoio do Grupo Antipublicidade Abusiva e outros colaboradores, organizou o *SPLAC* (*Salão de Placas Imobiliárias*). Para essa ação eles desapropriaram 80 placas imobiliárias encontradas nas ruas de São Paulo e as reutilizaram como suporte para dezenas de trabalhos produzidos na Praça Cornélia, em São Paulo, no dia 26 de junho de 2005. A proposta dessa ação, que contou com a participação de cerca de 50 artistas, era discutir o uso do espaço público em uma praça onde pudesse atingir pessoas que normalmente não tem acesso às instituições de arte.⁷³ Logo em seguida, esses trabalhos foram levados para a Ocupação Prestes

⁷³ BRASILINO, Luis. "A arte questiona o uso do espaço público". *Jornal Brasil de Fato*. São Paulo. 30 de junho a 6 de julho de 2005. p. 16.

Maia, “onde serviram tanto como intervenção simbólica e midiática sobre a situação dos moradores da ocupação, como crítica à especulação imobiliária e à publicidade ilegal dos lançamentos de imóveis de alto padrão” (MESQUITA, 2011, p. 240).



Cia. Cachorra / Bigodistas. SPLAC, 2005

Um dos moradores da Ocupação Prestes Maia entrevistados para esta pesquisa, Lamartine Brasileiro, ao ser questionado sobre os trabalhos artísticos realizados durante os eventos em questão, mencionou justamente a remontagem do SPLAC na ocupação:

[Os artistas] Trouxeram, ironicamente, eles trouxeram algumas placas de imobiliária, uns apartamentos, uns prédios grandes. Aí: “Pronto pra morar! Suíte, tal, tal”. Eles deixaram na rua umas 20 placas. Mostrando que enquanto a alta sociedade tava nos seus apartamentos de um morador por andar, as famílias se apertavam em pequenos cômodos, dentro de um prédio desocupado, entendeu? Que até então era desocupado. Era só refúgio pra rato, baratas e dengue e essas coisas aí. Então, eles foram muito importante pra

gente, a participação deles. Chamou muito a atenção, sensibilizou muito o poder público.⁷⁴

Além de apontar a crítica irônica daquela ação, Lamartine, que era o vigia noturno da ocupação, enfatiza ainda a potência de sensibilização do poder público através da visibilidade gerada pela colaboração de coletivos de arte e o movimento de moradia. Em outro trabalho na mesma linha, a barricada *Dignidade*, do coletivo Elefante, caracterizou-se também como uma ação pensada estrategicamente pelo seu potencial midiático, político e simbólico. Foi construída também a partir da apropriação de placas de Eucatex com anúncios de empreendimentos imobiliários, cada uma com uma das letras que formam a palavra "Dignidade", que seriam dispostas na frente das ocupações ameaçadas de despejo.⁷⁵ Segundo Flávia Vivacqua, uma das integrantes do Elefante:

[...] era uma barricada simbólica, mas era uma barricada simbólica com muita clareza da noção midiática, seja da polícia intervindo em relação à dignidade, seja (para) as imagens que eram produzidas a partir dessas intervenções. Então, isso era muito claro para a gente enquanto produção artística, política.

Deste modo, foi operado um desvio⁷⁶ de sua função de promoção do mercado imobiliário para uma crítica à especulação imobiliária e seu processo de gentrificação, criando uma barricada que impedia simbolicamente a passagem da polícia em uma ação de despejo, uma vez que para realizar a desocupação teriam que passar por cima da dignidade das pessoas que ali viviam. Além disso, a ação tem sua potência amplificada ao ter sido concebida e utilizada para

⁷⁴ Entrevista realizada em 30.01.2012. Seus relatos posteriores são também desta entrevista.

⁷⁵ Esse trabalho foi concebido para a ação realizada como resistência à desocupação da Ocupação Plínio Ramos, em 13.08.2005, sendo que, após esta data, as placas foram levadas para a Ocupação Prestes Maia.

⁷⁶ Referência ao conceito situacionista de *detournement*, traduzido como desvio, que neste caso significaria virar (ou desviar) as imagens do sistema contra ele próprio. "Definição: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções artísticas, atuais ou passadas, em uma construção superior do ambiente". INTERNACIONAL SITUACIONISTA. "Definições". (Publicado na IS n.1, junho de 1958) apud BERENSTEIN-JACQUES, Paola. (org.). *ibidem* p. 66.

a produção de imagens fotográficas que desnudariam a violência do Estado contra o direito à moradia.



Barricada *Dignidade* montada em frente à Ocupação Plínio Ramos, 13.08.2005

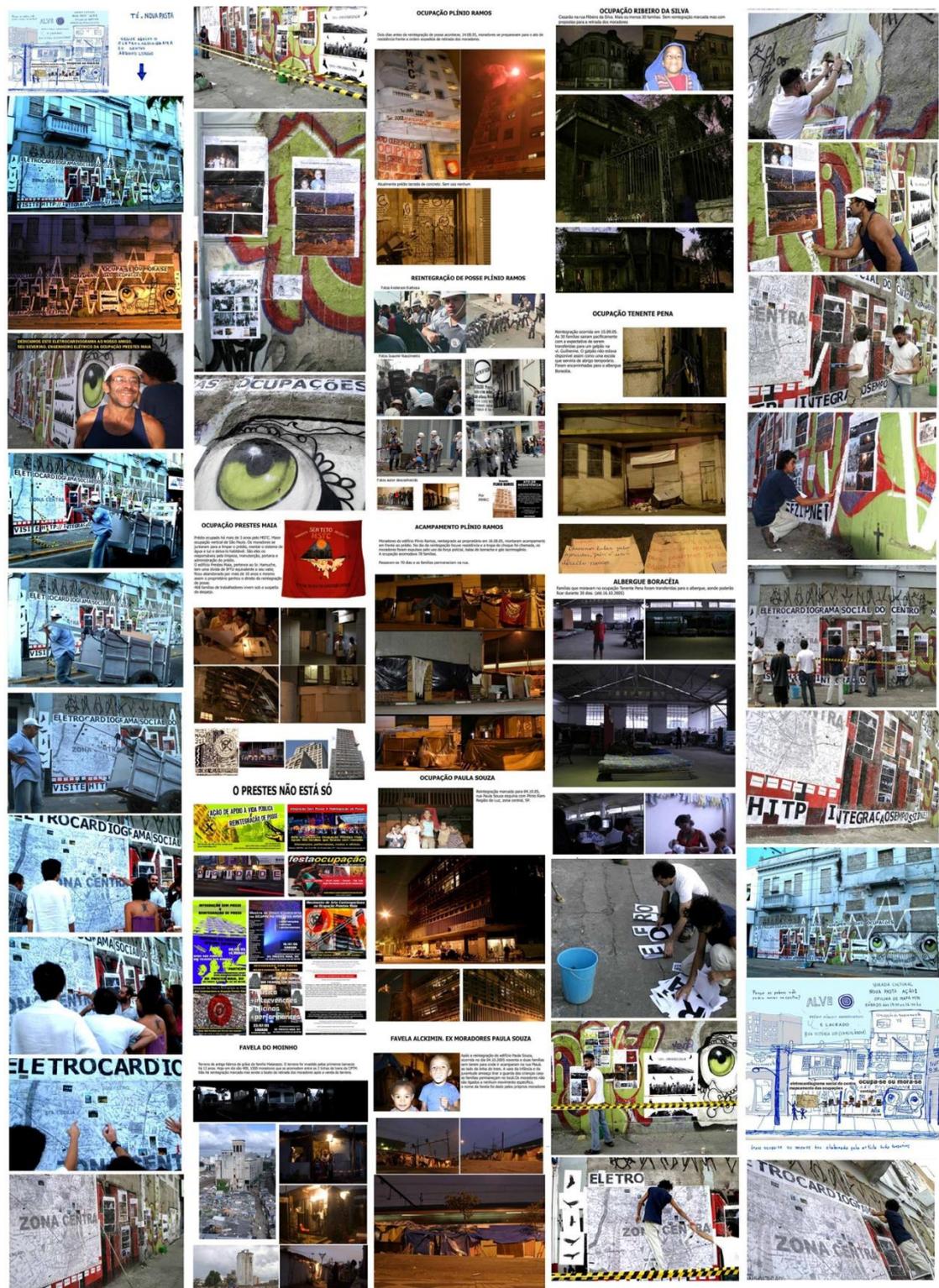
Foto: Mariana Cavalcante

O *Gentrificado*, do coletivo Bijari, era um cartaz lambe-lambe impresso em tipografia e produzido em série, com uma definição do processo de gentrificação⁷⁷. Foi utilizado em várias ações junto às ocupações do centro de São Paulo, tendo sido colado em postes, paredes e na porta de ocupações que tinham sido despejadas. Outra ação que aconteceu durante meses, repetidas vezes em diferentes contextos, foi a performance *Quem Representa o Povo?*, assumida como sendo de autoria de Gira, pseudônimo-personagem-alter-ego de Mariana Cavalcante. Ela se vestia com roupas pretas e com um capuz que deixava descobertos apenas os olhos e boca, e segurava uma faixa com a frase "Quem representa

⁷⁷ O cartaz contém a seguinte definição: "Gentrificação: processo de recuperação e/ou melhoria de propriedade urbana deteriorada. Realizado pela classe média ou emergente geralmente resultando na remoção de população de baixa renda".

o povo?”, repetindo esta ação em passeatas, ocupações, despejos, encontros etc. De acordo com Fabiane Borges:

[...] a ação denota intensa conexão com a vida pública, pois é experiência viva que alude em sua negritude mascarada uma constelação de problemáticas humanas. [...] A performer demonstra nessa ação o quanto está envolvida com as questões públicas do seu tempo, do contrário, não associaria sua pergunta a um estereótipo terrorista, que se instalou no imaginário da civilização na virada do século com a queda das torres gêmeas: signo imperial. Quem faz a pergunta? Atrás da máscara subjaz o povo? O Estado representa o povo? A coordenação do movimento social representa o seu povo? (BORGES, 2010, p. 189).



Nova Pasta & Antonio Brasiliano. *Eletrocardiograma Social do Centro*, 2005

É interessante notar que muitos desses trabalhos foram realizados não só nas ações que aconteciam na Ocupação Prestes Maia, mas em diferentes contextos relacionados com os processos de ocupação e gentrificação do centro expandido de São Paulo.

Nessa perspectiva de ações que questionavam o uso do espaço público e a contradição de um número de imóveis vazios maior que o déficit habitacional da cidade, o coletivo Nova Pasta - em parceria com o fotógrafo Antonio Brasileiro e o Seu Severino - produziu em novembro de 2005 o *Eletrocardiograma Social do Centro*⁷⁸. A partir de um mapeamento de ocupações, de acampamentos e favelas resultantes de processos de reintegração de posse, e de prédios vazios sem função social no centro da cidade, foi elaborado um diagrama com registros fotográficos e pequenos textos sobre a situação dos locais escolhidos. Em um prédio público abandonado na Rua Vitória, na região conhecida como Cracolândia, foi afixado um mapa da região central, situando os seguintes locais e/ou ações: Ocupação Prestes Maia, Ocupação Plínio Ramos, Ocupação Paula Souza, Ocupação Tenente Pena, Ocupação Ribeiro da Silva, Favela do Moinho, Albergue Boracéa e Favela Alckmin, sendo que esses dois últimos, além de outros acampamentos temporários, receberam pessoas desalojadas de suas casas devido a processos de reintegração de posse. O *Eletrocardiograma Social do Centro* funcionava como uma cartografia subjetiva⁷⁹ da resistência urbana dos movimentos de moradia e da violência do Estado contra as ocupações, tendo sido construída colaborativamente com um dos moradores da Ocupação Prestes Maia, Seu Severino, que viveu em seu cotidiano essa luta entre resistência popular e violência do Estado.

Outras ações que fizeram uso de linguagens artísticas em manifestações públicas na cidade também tiveram vez naquele momento, geralmente a partir dessa relação daqueles artistas com a Ocupação Prestes Maia.

Entre elas se destaca o escracho⁸⁰ realizado em frente à casa do então subprefeito da Sé (região central), Andrea Matarazzo, proposto pelo Fórum Centro Vivo. Nessa ação, deliberadamente irônica e satírica, dezenas de pessoas levaram cartazes com frases como "Em breve aqui: Favela Matarazzo", "Felicidade é

⁷⁸ Ver: <www.tuliotavares.wordpress.com/eletrocardiograma-social-do-centro/>

⁷⁹ Utiliza-se o termo cartografia subjetiva como uma variante da noção situacionista de mapa psicogeográfico.

⁸⁰ Ver: <www.integracaoemposse.zip.net/arch2005-10-01_2005-10-31.html> (Publicado em 31.10.2005).

morar no Morumbi”, “Piscinão do Andreão” e “Nós vamos ocupar o seu coração” para a frente da casa do subprefeito, no bairro do Morumbi, onde fizeram um piquenique e montaram o “piscinão” de lona azul. Esta ação política utilizou da linguagem performática irônica para causar uma situação de constrangimento ao então subprefeito, que se recusava a dialogar com os movimentos de moradia, pois, já que estavam sendo expulsos das ocupações do centro da cidade pelos processos de revitalização, a saída seria migrar para aquela zona nobre.



Projeto Matilha. *As Higienistas*, 2005

A intervenção *As Higienistas*⁸¹ foi uma ação coletiva organizada do Projeto Matilha, da qual participaram alguns coletivos de arte. Foi feito um chamado pela internet de um dia para o outro, convocando as pessoas para comparecerem em frente ao prédio da Prefeitura de São Paulo, com roupas brancas, máscaras e produtos de limpeza, em uma clara referência às práticas políticas higienistas de eugenia promovidas pelo então prefeito da cidade. Com seus trajes higienistas e com uma faixa com a frase “Estão limpando gente”, criticaram as violentas ações do poder público

⁸¹ Ver: <www.integracaoemposse.zip.net/arch2005-10-01_2005-10-31.html> (Publicado em 12.10.2005).

municipal contra moradores de rua, moradores de ocupações, moradores de favelas, trabalhadores ambulantes do comércio informal etc.

Ao mesmo tempo em que essa política higienista de “revitalização” do centro estava a todo vapor, a Prefeitura de São Paulo realizou pela primeira vez a Virada Cultural, evento com diversas apresentações artísticas gratuitas durante o período de 24 horas, acontecendo principalmente em espaços públicos da região central da cidade. Se, por um lado, o governo municipal veicula que seu principal objetivo é “levar as pessoas a se apropriarem do espaço público, assumindo e celebrando a cidade por meio da cultura” (BORGES, 2010, p. 191), esse megaevento é mais uma ação que utiliza a cultura como estratégia de expulsão das classes menos favorecidas da região central da cidade⁸².



EIA / Tranca Rua. Cortejo, 2005

Foto: Isaumir Nascimento

Frente a essa política pública de higienização do centro através da utilização de atividades e equipamentos culturais, os

⁸² Sobre o uso da cultura nos processos de requalificação urbana, ver: HARVEY, David. “A arte da renda: globalização e transformação da cultura em commodities”. In: *A produção capitalista do espaço*. São Paulo. Annablume, 2005.

coletivos EIA e Tranca Rua organizaram um cortejo lamentando a morte do centro de São Paulo, que fez o percurso da Ocupação Prestes Maia até a prefeitura logo após a virada cultural. O convite-divulgação da ação vinha com o seguinte texto:

Neste domingo, dia 20/11, convidamos para a ação "Cortejo". Lamentaremos a morte do centro de São Paulo. Em nome da "Revitalização" do Centro, a prefeitura de São Paulo tira a vida da cidade e de milhares de pessoas. Sem-tetos, moradores de rua, catadores, carroceiros, camelôs estão sendo privados de seu Direito à Cidade. Ação simbólica será feita após o evento "Virada Cultural". Em cortejo caminharemos da Ocupação Prestes Maia até a prefeitura. Venha de preto, traga suas velas, participe desta performance coletiva. Domingo, dia 20-11-2005 às 17hs na Av. Prestes Maia, 911.⁸³

Como vimos o ano de 2005⁸⁴ foi um momento chave de recrudescimento das "práticas higienistas" por parte do poder público municipal, com diversas ações de expulsão de moradores de rua das áreas centrais, de despejos de ocupações de sem-teto e de caça aos catadores de materiais recicláveis e aos ambulantes ilegais. Como reação a esse processo, movimentos sociais e coletivos de arte e de mídia independente se reaproximaram formando uma coalizão de resistência político-cultural - o movimento *Integração Sem Posse* - entendendo o centro da cidade como o principal campo de batalha entre estas posições antagônicas. Em meio a esse estado de "guerrilha urbana", no início de fevereiro de 2006, novamente a Ocupação Prestes Maia tem um mandado de reintegração de posse em favor do proprietário, expelido pelo juiz Carlos Eduardo Fontacine da 25ª Vara. E mais uma vez coletivos de arte, mídia e outros colaboradores foram fazer coro com os movimentos de moradia pelo direito à cidade, no prédio que era considerado o símbolo do movimento da reforma urbana em São Paulo naquela época.

⁸³ Ver: <www.integracaosemposse.zip.net/arch2005-11-01_2005-11-30.html> (Publicado em 19.11.2005).

⁸⁴ Esse ano foi o primeiro da gestão de José Serra à frente da Prefeitura de São Paulo. No ano seguinte ele deixou o cargo para concorrer ao governo do Estado, deixando a gestão municipal nas mãos de Gilberto Kassab, que daria continuidade e aprofundaria seu programa higienista.

Naquela semana de espera e negociações⁸⁵ houve algumas ações de resistência, como a passeata ao Fórum João Mendes (onde fica a 25ª Vara) e ações na ocupação. Na manhã do dia 7 de fevereiro, terça-feira, antes de o dia clarear, os moradores bloquearam a Avenida Prestes Maia, provocando um grande congestionamento no centro de São Paulo, chamando a atenção da grande imprensa para o despejo anunciado. Os coletivos de arte presentes fizeram intervenções visuais, como os cartazes *Gentrificado*, do Bijari, que foram colados no asfalto da avenida formando um grande número 468 (em referência às 468 famílias que ali viviam). Dezenas de policiais da Força Tática apareceram fortemente armados e controlaram a situação, intimidando moradores e colaboradores. Não houve confronto, mas o recado estava dado. Foi então organizada mais uma ação dos coletivos de arte no sábado seguinte, dia 12 de fevereiro de 2006. Foi novamente denominada: *INTEGRAÇÃO SEM POSSE X REINTEGRAÇÃO DE POSSE. AÇÃO CULTURAL EM APOIO ÀS 468 FAMÍLIAS AMEAÇADAS DE DESPEJO.*



INTEGRAÇÃO SEM POSSE X REINTEGRAÇÃO DE POSSE
AÇÃO CULTURAL EM APOIO ÀS 468 FAMÍLIAS AMEAÇADAS DE DESPEJO

A Revolução Não Será Televisada, artbr, Associação dos Moradores do Prestes Maia, Bijari, C.O.B.A.I.A. Catadores de Histórias, Centro de Mídia Independente, Cia. Cachorra, Contra-filé, EIA – Experiência Imersiva Ambiental, Elefante, Espaço Coringa, Esqueleto Coletivo, FLM – Frente de Luta por Moradia, Fórum Centro Vivo, Frente 3 de Fevereiro, Grupo Calango de Teatro, Humanus 2000, Integração Sem Posse, Los Românticos de Cuba, Menossões, MSTC – Movimento Sem Teto do Centro, Nova Pasta, Os Bigodistas, Rádio Xiado, TrancaRUA

ARTE, CULTURA E INFORMAÇÃO NA OCUPAÇÃO PRESTES MAIA
Conheça a Biblioteca Prestes Maia
Participe, traga sua arte, seu apoio
Assine a petição contra o despejo:
www.petitiononline.com/pmaia911/
Dia 12/02/06, a partir das 11h av. Prestes Maia, 911

Convite eletrônico da ação *Integração Sem Posse X Reintegração de Posse.*

12.02.2006.

Contou com a participação de: A Revolução Não Será Televisada, Artbr, Associação dos Moradores do Prestes Maia,

⁸⁵ Dentre o grupo de moradores havia uma divisão em relação à resistência ao despejo e os 5 mil reais oferecidos pelo poder público para 250 famílias que aceitassem retornar para as suas cidades. Optaram pela resistência e mais uma vez evitaram a reintegração de posse.

BijaRi, C.O.B.A.I.A , Catadores de Histórias, Centro de Mídia Independente, Cia. Cachorra, Contra Filé, EIA - Experiência Imersiva Ambiental, Elefante, Espaço Coringa, Esqueleto Coletivo, FLM - Frente de Luta por Moradia, Fórum Centro Vivo, Frente 3 de Fevereiro, Grupo Calango de Teatro, Humanus 2000, Integração Sem Posse, Los Românticos de Cuba, Menossões, MSTC - Movimento Sem-Teto do Centro, Nova Pasta, Os Bigodistas, Rádio Xiado, TrancaRUa, entre outros⁸⁶.



Gira. *Quem Representa o Povo?*, 2006 / *Esqueleto Coletivo. Ratos*, 2006

Fotos: Antonio Brasiliano

⁸⁶ Ver o vídeo: "Manifestação dos artistas na Ocupação Prestes Maia", Túlio Tavares e Flávia Sammarone. Disponível em: <www.tuliotavares.wordpress.com/prestes-maia-acoes-culturais/prestes-maia-videos/>

Mas uma vez teve uma grande participação de coletivos artísticos, que já não tinham mais uma participação tão frequente nos *Sábados Culturais*, e mais uma vez contou com uma grande cobertura midiática, chamando a atenção para a situação daquelas 468 famílias e tudo o que aquela ocupação representava simbolicamente para o movimento de reforma urbana, dentro e fora do Brasil.

Entre as intervenções artísticas realizadas nesse momento, são aqui destacadas algumas delas com o intuito de ilustrar questões referentes a processos de colaboração e ações em contextos específicos.



Cia. Cachorra. *Zona de Poesia Árida*, 2006

Foto: Anderson Barbosa

Assim como o *SPLAC*, ação realizada em outro contexto e depois incorporada na Ocupação Prestes, a Cia. Cachorra também levou para a ocupação o desdobramento de um trabalho realizado anteriormente junto a alunos de uma oficina pública. Em um projeto que incluía percursos do Parque da Luz e seu entorno, foi percebida a aridez na vida daquela região, tendo chegado à formulação daquele território como uma "Zona de Poesia Árida", uma vez que "a poesia existe, mas ela não tem água para viver",

segundo depoimento de Fabiana Prado em entrevista para André Mesquita (2011, p. 255). Em uma ação artística coletiva realizada em fevereiro de 2006, uma placa com a frase "Zona de Poesia Árida", parte do trabalho realizado na oficina citada, foi levada pela Cia. Cachorra para a Ocupação Prestes Maia, onde o grupo plantou uma árvore em frente ao prédio junto com as crianças moradoras da ocupação, adicionando um bilhete onde estava escrito "programa de irrigação poética". Uma proposição simbólica e também concreta de irrigar a aridez do seu cotidiano.



Frente 3 de Fevereiro. *Zumbi Somos Nós*, 2006

Também em fevereiro de 2006, a Frente 3 de Fevereiro⁸⁷, coletivo transdisciplinar que pesquisa o racismo na sociedade brasileira contemporânea, transpôs a bandeira *Zumbi Somos Nós* para a Ocupação Prestes Maia. Desde 2004, o grupo vinha realizando intervenções poético-políticas denunciando situações de racismo, com destaque para o racismo policial. A série de bandeiras teve início a partir do episódio do jogador de futebol Grafite, que

⁸⁷ FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi Somos Nós. Cartografia do racismo para o jovem urbano*. São Paulo. VAI/Prefeitura de São Paulo, 2007.

em um jogo do São Paulo pela Copa Libertadores da América em 2005 foi vítima de ofensa de cunho racista por parte de um jogador do Quilmes, da Argentina, no dia 13 de abril daquele ano. Com a grande repercussão desse episódio na mídia, a Frente 3 de Fevereiro começou seu projeto de intervenções em estádios de futebol. Tal como as gigantescas bandeiras que as torcidas organizadas levam às partidas - que são desenroladas em momentos de maior visibilidade nas transmissões televisivas, como o início do primeiro e do segundo tempo e imediatamente após os gols - eles começaram a produzir bandeiras com frases que discutem o lugar do negro na sociedade brasileira. Nesse projeto utilizaram em diferentes jogos as seguintes frases: "BRASIL NEGRO SALVE", "ONDE ESTÃO OS NEGROS" e "ZUMBI SOMOS NÓS". Essa última foi levada para a Ocupação Prestes Maia e afixada no prédio, propondo a leitura da ocupação como um quilombo urbano contemporâneo encravado no centro de São Paulo.

De acordo com Cibele Lucena:

A gente estava já discutindo a ideia de quilombo urbano, o que é quilombo, o movimento quilombola como resistência, as ocupações todas como um processo de continuidade histórica, de luta histórica. [...] Enfim, a gente já estava pensando sobre isso, então para a gente fazia sentido essa relação do Prestes Maia, de olhar o Prestes Maia com essa potência da resistência, da colaboração, da organização, como um quilombo urbano. [...] Como parte de uma história de resistência e de luta, por direito, por direito à terra, a espaço, à propriedade, como uma luta que é muito longa no Brasil, como uma luta que continua até hoje, nos movimentos rurais e urbanos. Os quilombos até hoje estão aí.

Em um artigo que discute a ação performática em espaço público como uma ruptura do lugar-comum, do corriqueiro, configurando um "espaço incisivo", Vera Pallamin cita a realocação da bandeira *Zumbi Somos Nós* na Ocupação Prestes Maia:

A reconfiguração da espacialidade simbólica do edifício, promovida pela inserção da bandeira no topo de sua fachada, desdobrou o caráter da luta ali sendo travada para além daquele movimento por moradia e prédio específicos. "Zumbi somos nós" afirmava uma

adesão, um laço de comprometimento que, na figura do líder negro, polarizaria todos aqueles neste país empenhados em contrapor espaços de subjugação que prescrevem o rebaixamento ou a invisibilidade social a grupos cada vez maiores, deslocando-os para o lado dos que não são contados (PALLAMIN, 2007, p. 181-193).⁸⁸

Muitas foram as intervenções realizadas naquele 12 de fevereiro, o que torna necessário limitar aqui sua descrição. Entretanto, é de fundamental importância relatar o modo como aquela ação teve o seu fim.



Túlio Tavares e Paulo Zeminian. *Performance Mickey*, 2006
Fotos: Fabiana Mitsue

Naquela mesma semana a polícia tinha sido acionada para controlar a manifestação dos moradores que bloquearam a avenida. Sendo assim, estavam novamente preparados para reprimir também aquela manifestação dos artistas, permanecendo do outro lado da Avenida Prestes Maia para observar a movimentação. Entre as diversas intervenções artísticas que estavam acontecendo naquela

⁸⁸ PALLAMIN, Vera. "Do lugar comum ao espaço incisivo - dobras do gesto estético no espaço urbano". In: MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org.). *Espaço e Performance*. 1 ed. Brasília: Universidade de Brasília / Instituto de Arte, 2007, v. 1, p. 181-193.

tarde dentro e fora do prédio, Túlio Tavares, do coletivo Nova Pasta, vestido de Mickey - em uma performance que ele revezava com Paulo Zeminian - estava fazendo uma colagem na fachada do prédio com a frase "5 nazistas contemporâneos: Serra, Alckmin, Orlando, Matarazzo, Hamuche. Vai tomar no cú. 468 famílias na rua". Uma vez que fazia uma ofensa direta a autoridades dos governos municipal e estadual, com quem o movimento estava negociando alternativas para a reintegração de posse, uma das coordenadoras da ocupação, Jomarina Pires, não aprovou o conteúdo da frase e apagou a palavra mais ofensiva, segundo relato de Túlio Tavares. Além disso, já que algumas letras estavam escritas com tintas vermelhas, um jovem morador da ocupação, filho de Jomarina, tomou emprestado do Mickey esse material e começou a fazer algumas pixações logo acima da frase descrita.

Nesse momento a polícia intercede e tenta levar o garoto preso. Após muita discussão, Jomarina e seu filho são levados para a delegacia, para onde se locomove também grande parte dos artistas e moradores presentes na ação. Frente à grande confusão que se armava na porta da delegacia, o delegado liberou o rapaz, mas que teve que assinar uma apreensão em flagrante por vandalismo. Essa ação gerou uma grande repercussão e debate entre os participantes, pois alguns diziam que se alguém tivesse que ser preso era o Mickey (Túlio Tavares), pois ele é quem estava fazendo a ação e que escreveu a frase ofensiva.



12.02.2006. Foto: Antonio Brasileiro

Segundo Jomarina, aquele foi um claro exemplo de discriminação e racismo policial:

[...] eles [os policiais] falaram bem claro assim, que eles levaram ele preso porque, no meio de todos, ele era o único que estava de bermuda e de chinelo de dedo.

Mais uma ação artística que acabava em críticas, tensões e confusões, desta vez ilustrando claramente a diferença de tratamento que o aparato policial dá para as diferentes classes sociais e a reverberação que isso pode ter em uma intervenção em uma comunidade específica. Ou seja, um jovem negro de bermuda, chinelo de dedo e boné representa o perfil do típico suspeito para a instituição policial, que é racista

na medida em que as instituições neste país são racistas. [...] o policial na sua atividade cotidiana incorpora esse racismo. Policial não tem cor, tem uniforme. [...] na hora que ele vestiu aquele uniforme, ele é policial e vai funcionar como um integrante

de uma instituição que, historicamente, sempre trabalhou com um viés racista (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2007, p. 36-37).⁸⁹

Nesse contexto, uma ação de apoio à Ocupação Prestes Maia acaba por mostrar os limites de uma intervenção artística em uma comunidade marginalizada, na medida em que sua potência de crítica social tem como resposta a repressão policial somente para os próprios moradores.

Um pouco mais de um mês após esta ação houve a exposição *Território São Paulo*, como parte da Bienal de Havana, sendo que, após a sua realização, a participação dos coletivos de arte nos *Sábados Culturais* novamente foi drasticamente reduzida, tendo apenas o coletivo Tranca Rua continuado a organizar ações, segundo o relato de Flávia Vivacqua. No entanto, as atividades aos sábados passaram a contar com a organização de outros grupos ativistas e culturais, como a Verdurada, a Bicicletada, grupos de música punk, entre outros, até que a Ocupação Prestes Maia foi lacrada em meados de 2007.

Biblioteca Comunitária e Escola Popular Prestes Maia

Um capítulo importantíssimo da colaboração entre artistas, coletivos de arte e os moradores da Ocupação Prestes Maia foi a concretização de duas ações socioculturais que tiveram uma grande repercussão: a Biblioteca Comunitária e a Escola Popular Prestes Maia.

Nos primeiros tempos da Ocupação Prestes Maia, uma das moradoras, Mariah Leick, organizou uma pequena biblioteca, que foi destruída com o incêndio que houve em 2003 no prédio. Em meados de 2005, em mais um processo de reintegração de posse sofrido pela ocupação, no momento em que o movimento *Integração Sem Posse* estava a todo vapor na organização dos *Sábados*

⁸⁹ LEMGRUBER, Julita. "Entrevista para a Frente 3 de Fevereiro". In: FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi Somos Nós. Cartografia do racismo para o jovem urbano*. São Paulo. VAI/Prefeitura de São Paulo, 2007. p. 36-37.

Culturais, começaram as discussões para a formação de uma nova biblioteca.

É considerado o germe dessa segunda empreitada a iniciativa de Seu Severino, morador e catador de materiais recicláveis, que apostou que a existência de uma biblioteca na Ocupação Prestes Maia iria impedir ou retardar a sua reintegração de posse. Tudo começou com alguns livros que Severino tinha recolhido em seu trabalho e que não teve coragem de mandar para a reciclagem. Nesse momento teve a ideia da biblioteca e resolveu convidar Túlio Tavares para apoiá-lo nesse projeto, levando com ele a ideia para a reunião da coordenação do prédio. Túlio assim descreve o diálogo entre os dois:

Ele falou: "Túlio, estou pensando em fazer uma biblioteca, porque assim eles não vão ter que despejar uma biblioteca. O que você acha?". Eu falei: "Severino, amanhã a gente inaugura essa biblioteca, vamos fazer a placa agora". [...] Antes de ter a biblioteca, a gente colocou do lado de fora uma placa, escrito: "Visite a Biblioteca Prestes Maia". E então, agora, toda vez que a polícia fosse tentar invadir o prédio, eles teriam que passar por essa placa: "Visite a Biblioteca Prestes Maia".

Severino, ao relatar esse diálogo, relembra da resistência da coordenação da ocupação à ideia da biblioteca em um primeiro momento, afirmando que tiveram que persuadir aos demais presentes na reunião, que não demonstraram muito interesse e/ou disposição para aquela empreitada:

Daí, quando o Túlio chegou lá, no meio da semana, aí eu fui e conversei com o Túlio. "Túlio, a gente... Eu tô com uma iniciativa. E eu preciso do apoio de vocês", "Qual iniciativa que tu tem?". Eu falei: "Ah, eu tô com vontade de montar uma biblioteca no porão do prédio". Aí o Túlio falou: "É ótimo, excelente esse trabalho! E os livros?". Eu falei: "Eu tenho 600 livros achado no lixo". Aí o Túlio falou assim: "Vamos passar na coordenação na segunda-feira e vamos conversar com o coordenador" [...] Quando foi na segunda-feira, passamos na coordenação. Aí um já veio falar: "Não, eu não tenho tempo de cuidar de biblioteca"; o outro: "Eu não entendo de livro", o outro: "Eu não sei o que vem

a ser livro". E eu só na minha. Aí, quando chegou a minha proposta, eu falei: "A biblioteca é minha iniciativa e da minha esposa, e a gente toma conta dela, a gente administra ela". [...] Aí, quando foi dia 18 de setembro de 2005 a gente inaugurou a biblioteca, a Biblioteca Prestes Maia.

Contando com a colaboração de muitos dos artistas dos coletivos participantes dos *Sábados Culturais* e outros colaboradores, Seu Severino conta que liderou aquele mutirão para construir a biblioteca. Partindo dos primeiros livros recolhidos no lixo e com muitas doações - entre elas a Escola Móvil que doou 600 livros e armários - a biblioteca foi sendo construída com prateleiras e paredes feitas de madeiras também doadas, chegando ao incrível número de 16500 livros, segundo Severino.

Essa experiência teve uma repercussão midiática muito grande, talvez muito maior que seus idealizadores pudessem imaginar, chamando a atenção de veículos de comunicação os mais variados: Centro de Mídia Independente, jornais de grande circulação, redes de televisão, revistas e sites de outros países etc. A Ocupação Prestes Maia passou a ser reconhecida não pelas intervenções artísticas que aconteciam aos sábados, mas por aquela biblioteca idealizada por um sem-teto catador de materiais reciclados que nunca frequentou uma escola. Em primeiro de fevereiro de 2006, em meio a mais uma das ameaças de despejo, sai uma matéria na *Folha de S. Paulo* com o título "Sem-teto faz biblioteca em prédio invadido",⁹⁰ dando destaque para dois moradores da ocupação: Severino, o protagonista do título da reportagem, e Lamartine Brasiliano, que no dia da reportagem tinha ido até a biblioteca para perguntar se havia algum livro de Gabriel García Márquez. Além disso, o jornal falava um pouco superficialmente do processo de reintegração de posse, lamentando que em breve aquela biblioteca não estaria mais ali, tomando o despejo como fato consumado. Ou seja, chama à atenção o fato de um sem-teto montar uma biblioteca que à época contava com cerca de 3000 livros e outro que tinha um grande conhecimento de literatura, quase assumindo que este não é um

⁹⁰ BALAZINA, Afra. "Sem-teto faz biblioteca em prédio invadido". *Folha de S. Paulo*. 1.2.2006. p. C1.

perfil esperado para pessoas que vivem em ocupações. Por outro lado, dá pouco destaque para a luta que o movimento vinha fazendo contra a reintegração de posse.

Pensando nas metas que o movimento *Integração Sem Posse* vislumbrou sete meses antes da publicação dessa matéria, percebe-se que houve um avanço em relação à visibilidade da ocupação, mas ainda usando o termo "prédio invadido". Em relação à passagem da veiculação dos eventos do "caderno de arte para o caderno cidade", a biblioteca foi muito importante nesse sentido.

De acordo com Rodrigo Barbosa, que relatou com grande entusiasmo o processo de colaboração para a construção da Biblioteca Prestes Maia:

Mas também foi um artifício que a gente percebeu que não tendo só pessoas, tendo cultura lá dentro, era um lugar mais difícil de ser... Eles não iam tacar fogo na biblioteca. A biblioteca foi quase um salvaguardas deles, um salva-vidas. Os caras não iam tacar fogo na biblioteca, porque aí já era demais. É um símbolo...



Protestos dos moradores que serão despejados, durante inauguração da biblioteca comunitária de prédio da Prestes Maia

Faltam 3 dias para despejo, mas biblioteca é inaugurada

Grupo de 468 famílias sem-teto que há 3 anos ocupa o prédio na Rua Prestes Maia, 911, tem de sair até quarta-feira, porque o proprietário – devedor de R\$ 5,2 milhões de IPTU – ganhou reintegração de posse

CINTHIA RODRIGUES

Foi uma espécie de festa de despedida de quem não quer ir embora. Com o pretexto de inaugurar "oficialmente" uma biblioteca comunitária que mantêm há quatro meses, o grupo de sem-teto que vive no número 911 da Rua Prestes Maia passou o dia de ontem chamando muita atenção de quem passava pelo local. O despejo das 468 famílias que vivem no prédio há 3 anos começa na quarta-feira.

Faixas gigantes pendiam do prédio de 23 andares que, por dentro, está dividido por tapumes. Uma pedia "paz", outra, sem alvo certo, dizia "nazistas". "É para quem a carapuça servir", explicou uma das ocupantes, Sheila Schalcher.

No chão e nas janelas, mais recados eram pendurados o dia todo, inclusive por estudantes universitários que apoiaram o evento. À tarde, um dos sem-teto chegou a ser levado por uma viatura quando pichava o muro da Receita Federal, bem ao lado. A ação policial irritou o grupo, que ameaçou fechar a via e dizia que a pintura era "interferência artística". O adolescente foi solto por falta de reclamante.

Em compensação, entre os invasores, sobram queixas. Um dos mais tristes era Severino Manoel de Souza, catador de lixo, que, mesmo semi-analfabeto, foi o responsável pelo início da biblioteca. Ele reuniu mais de 500 títulos "achados" na rua. Rapidamente a iniciativa ganhou doações de ONGs e o acervo

atual é de 3,5 mil itens. A ordem da Justiça é pôr tudo na rua nos próximos dias.

O proprietário do edifício, Eduardo Amorim, o comprou em 1989 e nunca havia utilizado. A dívida de Imposto Predial Territorial Urbano (IPTU) chega a R\$ 5,2 milhões. Nos últimos meses, no entanto, ele recebeu propostas de compradores e pediu a reintegração de posse. Em dezembro, o direito foi concedido e o prazo para retirada era até o dia 15 deste mês.

Os sem-teto querem ficar no Centro, onde as crianças estudam e adultos trabalham. "Vamos acampar nas ruas mais próximas até encontrar outro lugar para morar", afirma Roberta Maria, 44 anos, uma das coordenadoras do grupo.



Oficialmente, o evento era de inauguração da biblioteca comunitária: acervo de livros e revistas achados no lixo

Jornal da Tarde. 13.02.2006

Essa grande repercussão midiática da Biblioteca Comunitária Prestes Maia, fruto da parceria de alguns moradores com alguns dos artistas envolvidos com a ocupação naquele momento, acabou promovendo alguns conflitos dentro do MSTC. Por um lado, em um primeiro momento a coordenação da ocupação não se mostrou tão entusiasmada com a criação daquela iniciativa; depois, por outro lado, quando atingiu toda aquela repercussão, a coordenação da Ocupação Prestes Maia e do MSTC passaram a considerar a potência daquela ação cultural. Com isso, passaram a questionar todo o mérito da iniciativa ficar vinculada ao Seu Severino, que passou a ser convidado a conceder muitas entrevistas e a participar de

debates e palestras sobre a Biblioteca, via de regra recebendo cachês.

No entanto, Jomarina Pires, que participava da coordenação da Ocupação Prestes Maia à época, reconhece que o MSTC, os moradores do prédio e a coordenação da ocupação não deram a devida importância à Biblioteca:

Outra coisa que a gente deixou muito solto foi a biblioteca. A biblioteca a gente deixou mesmo, porque a biblioteca, quando ela surgiu, ela foi feito que era para a participação de todos, tanto faz as pessoas de fora como as pessoas de dentro, os moradores; só que os moradores não participavam... Não usavam o espaço, porque na época tinha a pessoa que ficou lá coordenando... Tinha só uma pessoa lá, que coordenava lá, que ficava lá, que era o seu Severino. E seu Severino não tinha tempo de ficar lá... Porque, assim, nós organizamos que era para cada dia um coordenador e um morador dar um plantão lá na biblioteca, que era para a biblioteca ficar aberta para todo mundo usar. Mas aí não cumpriu essa regra, então era só o seu Severino e a Roberta, só que eles tinham o trabalho deles. Eles trabalhavam fora também, eles eram catadores e faziam a reciclagem deles e aí não tinha como a biblioteca ficar aberta.

Nesse relato fica clara a pouca participação da coordenação e dos moradores naquela iniciativa, o que posteriormente gerou um conflito em relação à autoria da ação. Segundo Seu Severino, a biblioteca foi uma iniciativa sua e de sua esposa, com a colaboração de alguns dos artistas, o que de certa forma foi corroborado no relato de Jomarina Pires. Sob outro ponto de vista, Lamartine Brasiliano enfatiza a colaboração coletiva na construção desse processo, com participação de moradores e artistas:

Da segunda biblioteca, ele (Seu Severino) foi um dos grandes entusiastas. Porque ninguém vence uma guerra lutando sozinho. Não é que ele fez a biblioteca, fizemos! É como fala o Albert Einstein: "somos todos instrumentos de uma grande orquestra cósmica, onde cada um desempenha o seu som, faz o seu show e fecha-se as cortinas." Então, todos iguais. Entendeu? Nem nunca se

vence uma guerra lutando sozinho. Eu não fiz biblioteca, muito menos o Severino, jamais a Jomarina... Ô, fomos todos juntos. Entendeu? Então, houve essa participação dos artistas, que foram muito importantes para o nosso atendimento.

Apesar desses conflitos - que foram gerados pela diferença de perspectivas frente à potência da biblioteca, pela disparidade dos níveis de engajamento para a sua concretização e pelo reconhecimento do mérito pela autoria - há uma unanimidade em relação ao reconhecimento daquela iniciativa como uma ação que contou enormemente com a colaboração dos artistas envolvidos e que foi fundamental para a visibilidade da Ocupação Prestes Maia, retardando sua reintegração de posse. De acordo com Jomarina Pires:

[...] a biblioteca também foi um ponto fundamental para nos ajudar a manter lá o Prestes Maia.



Escola Popular Prestes Maia. Oficina de Elétrica. Ministrada por Severino, 2005

Fotos: Mariana Cavalcante

A Escola Popular Prestes Maia foi outra estratégia sociocultural que tinha, entre outros, dois objetivos mais visíveis: o primeiro, mais urgente, era servir de obstáculo para as reiteradas tentativas de reintegração de posse; o segundo, mais a médio e longo prazos, era promover dentro da Ocupação Prestes Maia um espaço de troca de saberes entre moradores e pessoas de fora, através de um intercâmbio onde o compartilhamento de conhecimento e a cidadania fossem os eixos condutores.

Segundo matéria publicada no jornal *Brasil de Fato*:

Uma rede de artistas está transformando o edifício 911 da Avenida Prestes Maia, no Centro de São Paulo, uma "Escola Popular", numa tentativa de evitar o despejo [...] das 468 famílias sem-teto que há mais de três anos vivem no que é considerado o maior prédio ocupado do Brasil. Até o momento, 29 oficinas já estão programadas para que, de alguma forma, sirvam de obstáculo à sexta tentativa de reintegração de posse da área.⁹¹

A Escola Popular Prestes Maia não tinha professores, sendo que funcionava durante a semana à noite e aos sábados, a partir do convite de uma pessoa de fora e de um morador para falar sobre algum assunto. Então, todas as noites havia no porão da Ocupação Prestes Maia um debate sobre um determinado tema, onde o eixo do trabalho era o compartilhamento horizontal de saberes. Entre os temas e cursos estavam as aulas de alfabetização para adultos, debates sobre sexualidade, história, sociologia, oficina de eletricidade ministrada pelo Seu Severino etc.

Era uma escola onde os participantes eram principalmente os adultos, uma vez que as crianças frequentavam a rede de ensino fundamental do município. No entanto, havia atividades também para crianças e adolescentes, sendo que diversas áreas foram contempladas, uma vez que entre as oficinas realizadas havia: alfabetização de adultos, instalações elétricas, prevenção contra gravidez, direitos legais do cidadão, desenho, performances, reciclagem e manutenção de computadores, internet,

⁹¹ RODRIGUES, Marcelo Netto. "Uma escola contra a estupidez". *Brasil de Fato*, 23 a 29 de março de 2006. p. 16

software livre, vídeo, construção de brinquedos com material reciclável, fotografia, bordado, hip hop, entre outras. Desse modo, o subsolo da Ocupação Prestes Maia se transformou em um potente dispositivo sociocultural, onde a Biblioteca se constituiu como um lugar simbólico de trânsito entre as classes sociais e a educação - proposta pela Escola - operava como uma possibilidade concreta dessa mobilidade.



Escola Popular Prestes Maia. Oficina de Bordado ministrada por João, 2005

Fotos: Mariana Cavalcante

Prestes Maia: centro cultural?

O processo de colaboração entre artistas, coletivos de arte, moradores da ocupação, coordenação do MSTC e outros apoiadores foi marcado pelo agenciamento de diversas iniciativas culturais, que acabaram por transformar a Ocupação Prestes Maia em um símbolo de resistência cultural no centro de São Paulo.

Entre as diversas ações estiveram a exposição *ACMSTC*, uma grande diversidade de oficinas culturais, a Biblioteca Comunitária

Prestes Maia, o Cineclube de Documentários, a Escola Popular Prestes Maia, uma parceria com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, a exposição *Território São Paulo* – que inaugurou a Galeria Vitrine – e muitas outras.

Tudo isso contribui para a permanência da Ocupação Prestes Maia por quase 5 anos, que se tornou um marco do movimento de moradia, do movimento da reforma urbana e de resistência cultural. Segundo Mariana Cavalcante, integrante dos coletivos Esqueleto Coletivo e Tranca Rua e uma das principais organizadoras da rede *Integração Sem Posse*, em entrevista ao jornal *Brasil de Fato* (RODRIGUES, 2006, p. 16):

Os meios jurídicos legais já não existem mais. [...] Só nos restou juntar as iniciativas que estavam dispersas e partirmos para uma resistência cultural, utilizando meios distintos de arte como suporte.



Cineclube de Documentários Brasileiros da Escola Popular Prestes Maia: sessão de vídeo do despejo da ocupação Plínio Ramos, organizada por CMI São Paulo / Assembleia da Ocupação Prestes Maia, 2005
Fotos: Henrique Parra

Seu Severino, ao narrar um diálogo seu com o prefeito Gilberto Kassab em visita à Ocupação Prestes Maia, descreve o projeto que vinha se configurando com o propósito de legitimar a ocupação como um centro cultural:

[...] falei: “Kassab, a nossa iniciativa aqui no Prestes Maia é formar esse subsolo aqui, encher de livro. E pegar o primeiro andar, a gente fazer o primeiro andar todinho uma sala de artista plástico e de xilogravura. [...] No terceiro andar, a gente chegar e fazer um setor só pra teatro”. Por que eu falei: “O teatro é um folclore muito interessante, propriamente para o pessoal do

prédio. Aqui no prédio tem muita criança, tem muito jovem, tem muita pessoa de idade que, depois de ver os artistas fazendo peça de teatro lá em cima, eles podem se interessar a entrar nesse teatro também. É uma coisa que é pública para o pessoal". Se eles fizerem uma escola de teatro aí eles vão cobrar, vão pagar. [...] O ateliê quem ia fazer era a Yilli mais a Gabi, da Pinacoteca, e o Túlio.

Mais adiante, na mesma entrevista, Seu Severino conta que ele tentava conseguir o apoio "dos artistas e de intelectuais, como o professor da USP Aziz Ab'Saber" - que era um apoiador da ocupação - para persuadir a coordenação do MSTC e a Prefeitura de São Paulo que o melhor caminho para a Ocupação Prestes Maia seria a formação de um centro cultural aberto ao público, onde pudesse ser feito um trabalho social com populações socialmente vulneráveis, como os moradores de rua. Tal proposta denota a potência de multiplicação que aquele dispositivo poderia alcançar. Seu Severino, que foi aluno e professor da Escola Prestes Maia, como ele relatou, pretendia multiplicar as ações culturais para além dos moradores da ocupação, com o objetivo de atingir outros segmentos sociais culturalmente desfavorecidos. Enfatizando esta proposta, ele relata em sua entrevista um diálogo que presenciou entre Aziz Ab'Saber e algumas pessoas da coordenação da ocupação em uma visita que aquele fez ao prédio:

[Aziz Ab'Saber] falou: "Se vocês forem pelo que o Severino tá falando, pelo que eu tô explicando pra vocês, se vocês fazer trabalho aí com criança aqui do prédio, fazer trabalho com pessoal de rua, não deixarem eles entrarem aqui no prédio e ir lá pra cima. Chegar... e tem setores, fazer um cineclube, fazer uma sala de literatura, fazer uma sala de representação, fazer uma sala de teatro, fazer uma sala de brinquedo, essa parte pra população. Isso vai tocar mais no judiciário, isso tocar mais na parte dos governantes. E eles vão se amarrar. Eles não vão poder mexer com vocês. [...] E a gente começa a reforma do Prestes Maia de cima para baixo, começa da cobertura e vem descendo. O pessoal do 19, a gente reforma o 20, daí o pessoal sobe para o 20, reforma o 19 o pessoal do 18 sobe para o 19 e vai até chegar em baixo no subsolo. E pega 3 andares, a gente deixa só para espaço cultural, um para

saúde, um para educação, um para cultura e outro para o ateliê dos artistas". Então, como os artistas tá apoiando, eles têm que tá de dentro junto com a gente.

Entre os anos 2005 e 2007, ao mesmo tempo em que se articulava a rede *Integração Sem Posse*, a Ocupação Prestes Maia foi visitada por políticos, jornalistas, intelectuais e se tornou o centro do debate sobre as diferentes perspectivas de revitalização propostas para o centro da cidade de São Paulo.⁹² Nesse contexto de discussões, os professores Aziz Ab'Saber, Maria Rita Kehl e Pádua Fernandes publicaram em 12 de abril de 2006 na *Folha de S. Paulo* o texto "Revitalizar sem segregar: o direito à cidade", apelando ao então recém empossado prefeito Gilberto Kassab pela legalização da Ocupação Prestes Maia, concluindo-o desta forma:

A legalização da ocupação da comunidade Prestes Maia, além de resolver o problema da falta de moradia para as centenas de famílias que hoje vivem no prédio e cuidam dele, representaria um grande passo de civilidade para o nosso município. Seria uma estratégia inteligente para que a vocação original do espaço urbano seja cumprida: a hospitalidade, a cooperação criativa, o trabalho coletivo, o encontro. E que o direito à cidade seja garantido àqueles que a constroem (AB'SABER; KEHL; FERNANDES, 2006, p. 100).⁹³

Olhar para essas experiências levadas a cabo pela rede *Integração Sem Posse* - e demais colaboradores - como estratégias de emancipação cultural dos moradores da Ocupação Prestes e além - destacando a afetação sofrida por pessoas como o Seu Severino, que desejava ampliar e multiplicar aquele dispositivo - leva a uma questão crucial esboçada por Walter Benjamin no texto "Autor como produtor". Benjamin defendia, já em 1934, que o autor com

⁹² No âmbito do projeto da Escola Popular Prestes Maia, foi organizado por Fábio Weintraub e Pádua Fernandes o Ciclo de Comunicações *O Direito à Cidade*, entre os dias 1 e 8 de abril de 2006. Contou com a presença dos professores: Aziz Ab'Saber, Bruno Zeni, Celso Pazzanese, José Moura Gonçalves Filho, Pádua Fernandes, Ricardo Neder e Sérgio Alcides. Ver: Fórum Centro Vivo. *Dossiê de Denúncia: Violações dos Direitos Humanos no Centro de São Paulo*. São Paulo, 2006.

⁹³ AB'SABER, Aziz; KEHL, Maria Rita; FERNANDES, Pádua. "Revitalizar sem segregar: o direito à cidade". *Folha de S. Paulo*. 12 de abril de 2006. Publicado em: FÓRUM CENTRO VIVO. *Dossiê de Denúncia: Violações dos Direitos Humanos no Centro de São Paulo*. 2006. p. 100.

um pensamento de esquerda deveria se perguntar como a sua obra se situa dentro do processo de produção de sua época, promovendo a socialização dos meios de produção cultural:

[...] o caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores (BENJAMIN, 1994, p. 132).⁹⁴

Nesse mesmo sentido, Flávia Vivacqua aponta alguns questionamentos de produzir arte nesses contextos socioculturais específicos, e também os obstáculos que o próprio movimento social pode colocar para essas estratégias de emancipação:

E a gente que estava fazendo todo o trabalho braçal, escola, montando curso de alfabetização... Porque, depois dessa parte midiática, isso também se transformou... [...] tinha uma proposta de centro cultural, de escola, de educação, de pensar ali como um espaço nosso também. Então, ele sai dessa estratégia que é política [...], em prol do movimento de habitação e ele passa a ser um movimento [...] cultural mesmo, um posicionamento político-cultural. Como é que a gente faz arte, cultura em outros lugares, em outros lugares da cidade, dentro de uma ocupa? Como é que isso se dá? Como é que a gente faz arte em contextos outros [...]? E aí [...] não há negociação, na verdade, começa a não haver negociação.

Operar ações socioculturais que tenham como horizonte a socialização dos meios de produção cultural, como disse Benjamin, pode encontrar resistências em um movimento político organizado verticalmente, dificultando as negociações entre artistas e movimento de moradia, como citado no relato acima. Há

⁹⁴ BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor" In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo. Brasiliense, 1994 - (Obras escolhidas; v. 1) p. 132.

vários níveis de negociação que se articulam e se opõem ao serem confrontadas as dimensões macro e micropolíticas, uma vez que a coordenação do MSTC negocia seus interesses diretamente com representantes do poder público, além de grupos políticos partidários com os quais tem mais proximidade. Por outro lado, os moradores, ao se instrumentalizarem com ferramentas de mídia e de veiculação de conteúdos simbólicos ficam mais aptos a expressarem publicamente posições nem sempre condizentes com as diretrizes do movimento, como foi o caso da autoria sobre a Biblioteca Comunitária.

Despejo da Ocupação Plínio Ramos: um alerta?

Outro episódio fundamental para refletir sobre a relação dos coletivos de arte com a Ocupação Prestes Maia e com o movimento de moradia foi a contundente situação de confronto, que teve lugar no processo de despejo de 79 famílias da Ocupação Plínio Ramos⁹⁵, nas imediações do Prestes Maia, no dia 16 de agosto de 2005. Havia muitos colaboradores e, entre eles, os artistas, que passaram toda a noite anterior ao despejo em vigília, produzindo algumas intervenções no local. Cartazes, placas, faixas e outras produções visuais com caráter eminentemente crítico foram usados para chamar a atenção da imprensa que estava cobrindo o despejo, além de terem sido utilizados para dar mais impacto aos registros feitos pelos próprios grupos e também como barricadas para impedir a passagem da polícia. Lá estavam os cartazes *Gentrificado* do Bijari, a barricada *Dignidade* do Elefante, os cartazes *Integração Sem Posse X Reintegração de Posse* do coletivo Dragão de Gravura, as placas imobiliárias do EIA, o lambe-lambe *Homens Ignorando* do Esqueleto Coletivo, entre tantos outros dispositivos visuais críticos àquela operação de violência do Estado contra o direito à habitação. Juntos, sentados no chão, moradores do Plínio Ramos e de outras ocupações, artistas, colaboradores, ativistas, todos foram

⁹⁵ Diferentemente da Ocupação Prestes Maia, que era organizada pelo Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC), a Ocupação Plínio Ramos era vinculada ao Movimento de Moradia da Região Central (MMRC).

recebidos com gás lacrimogênio e balas de borracha - entre eles idosos e crianças. Entretanto, no momento que a polícia entrou no prédio com a sua costumeira força bruta para fazer a reintegração de posse, eles agridem violentamente os moradores homens e dão um tratamento mais brando para os artistas e outros colaboradores, deixando clara a diferença que merece cada um destes grupos pelo aparato policial, em decorrência de seu lugar social.



Despejo da Ocupação Plínio Ramos. 13.08.2005

Foto: Isaumir Nascimento

Nessa situação onde se expressa violentamente a segregação social do aparato policial ficam evidentes alguns dos limites desta cooperação com o movimento de luta por moradia por parte dos artistas advindos de uma realidade social absolutamente contrastante⁹⁶. Ao se depararem com a intensidade das diferentes urgências dos campos da arte engajada e da guerra civil que vivem os movimentos de ocupação urbana, muitas pessoas deixam de

⁹⁶ Ver o vídeo "Plínio Ramos, 82". Produzido por Chico Linares e Melina Anthis em 2005, registra o processo de despejo da Ocupação Plínio Ramos. Faz parte da compilação de vídeos denominada *Políticas do Dissenso*, organizada por Túlio Tavares em 2007.

participar das ações do *Integração Sem Posse*, sendo que este violento despejo foi um alerta para o destino daquela que era a maior ocupação vertical de São Paulo.

Enfraquecimento

Situações como o despejo da Ocupação Plínio Ramos causam impacto pela intensidade, pela violência e pelo risco. Uma vez que este despejo ocorreu cerca de um mês e meio depois do primeiro *Sábado Cultural*, já deu alguns indícios que a colaboração entre coletivos de arte e movimento sem-teto tinha como cenário um campo minado, um contexto de guerrilha urbana, com direito a balas de borracha, gás lacrimogênio, gás de pimenta, bombas de efeito moral, espancamentos etc. Não eram todos os artistas colaboradores iniciais do *Integração Sem Posse* que estavam dispostos a seguir neste enfrentamento direto, sendo que muitos se afastaram. No entanto, os *Sábados Culturais* continuaram, foram criados a Biblioteca, a Escola, o Cineclube, as oficinas, a parceria com a Pinacoteca do Estado e várias outras ações socioculturais, que deram visibilidade à Ocupação Prestes Maia como espaço de resistência cultural no centro velho de São Paulo. Por outro lado, no que se refere aos moradores, a grande maioria já não participava dessas ações, uma vez que o despejo parecia nunca ser efetivado. Deste modo, apesar da visibilidade midiática e do consequente impacto que isto teve para a permanência da ocupação, foi havendo um enfraquecimento da potência das ações culturais aos sábados, sendo realimentada a cada ameaça de reintegração.

Além da experiência-limite do despejo da Ocupação Plínio Ramos e do enfraquecimento cotidiano frente ao despejo que parecia ter se tornado cada vez mais improvável na Ocupação Prestes Maia, havia ainda outro elemento que apontaria os conflitos desta aproximação entre a rede de coletivos de arte e o MSTC. O MSTC, como um movimento formado por pessoas que tem como principal urgência a sua demanda familiar por moradia, não faz

uso somente da estratégia de ação direta de ocupação de prédios ociosos com a finalidade da permanência e reforma dos mesmos para moradia popular. Uma vez que é um movimento político, também atua a partir de negociações com os poderes constituídos a fim de atender o maior número de famílias em programas habitacionais como a COHAB e o CDHU. Essas negociações levam a discussão para o campo macropolítico, inclusive para o campo da política partidária⁹⁷ e suas relações com os movimentos sociais. Se a rede *Integração Sem Posse* estava se configurando como um movimento político-cultural, organizado horizontalmente, e suas ações de davam muitas vezes em parceria e/ou apoio ao MSTC, um movimento político organizado verticalmente e com ligações partidárias, era inevitável a tensão entre estes distintos modos de organização coletiva: horizontal e vertical; micropolítico e macropolítico.

Será tratado mais adiante dos limites do micropolítico frente ao macropolítico e dos riscos de aparelhamento político de um movimento social, a partir desta aproximação de coletivos de arte e movimento de moradia. Neste momento cabe apenas ilustrar essas tensões com relatos de alguns dos agentes desta colaboração. Flávia Vivacqua aponta para o desgaste que passa a haver internamente no *Integração Sem Posse*, devido principalmente à relação deste com o MSTC:

Aí, as negociações começaram a não se dar. Aí o que aconteceu é que houve um desgaste muito grande entre nós, por várias questões, por questões de curso, por questões de desgaste pessoal. Porque, para a manutenção, algumas pessoas se envolveram muito mais do que outras. [...] Tinham pessoas ganhando uma visibilidade sobre esse movimento sem nem estar tão envolvido assim. E, ao mesmo tempo, quando a gente se deu conta, todo esse processo partidário, hierárquico, quer dizer... Porque uma coisa é a gente estar nesse movimento revolucionário por uma causa justa, legítima, urgente, necessária, básica, que é habitação. Outra coisa é a gente estar

⁹⁷ O MSTC tem uma proximidade com o Partido dos Trabalhadores (PT). Embora não haja um vínculo formal do movimento, suas principais lideranças são filiadas ao partido e há uma sugestão indireta para que os participantes do MSTC também se filiem.

nisso por uma ascensão de determinada forma política ao poder. E que no fim era o que a gente estava fazendo também.

Seu Severino relata alguns momentos de tensão, quando a coordenação do movimento tentava imprimir uma marca partidária naquele processo de colaboração, definindo diretrizes eleitorais para o grupo de artistas participantes:

A coordenação misturava trabalho artístico com política. [...] Eles queriam que os artistas participassem da política. Os artistas não tinham esse negócio de participação com política. [...] O voto deles era liberado. Eles não queriam esse negócio de chegar e ter o debate da política, nem essas coisas, o negócio deles era simples: o negócio deles era cultura, era arte. [...] Porque eles faziam lavagem cerebral em cima dos moradores, forçava os moradores e queriam no mesmo tempo forçar os artistas, porque tinha hora que forçavam, tinha hora que, eu sentia que eles forçavam. E era no momento que os artistas chegavam e saíam, desconversavam e não queriam aquilo ali.

Algumas notas sobre o processo continuado

Considera-se aqui que o movimento *Integração Sem Posse*, formado por uma rede de coletivos artísticos e demais colaboradores, teve a duração de dois anos, entre a primeira ação em 2 de julho de 2005 e as últimas notícias publicadas em seu blog em julho de 2007, logo após a desocupação da Ocupação Prestes Maia. Nesse período houve momentos com ações mais frequentes e outros em que poucas pessoas participaram, indicando uma oscilação que muitas vezes era marcada por mandados de reintegrações de posse, ações em outros contextos da cidade e ainda pela exposição *Território São Paulo*, em março e abril de 2006, que para a grande maioria dos artistas e coletivos participantes foi a despedida daquele processo de colaboração.

Esse processo de trabalho colaborativo e continuado com ações todos os finais de semana durante um tempo estendido permitiu a construção de uma relação mais amadurecida entre as

coletividades aqui em questão: movimento sem-teto e rede de coletivos artísticos.

Jomarina Pires destaca o amadurecimento do movimento nesse momento de retomada da colaboração, apontando que a experiência anterior (ACMSTC) foi fundamental para a coordenação da ocupação compreender a importância de sua participação na construção do processo:

Aí a gente já estava mais começando a dar a nossa pauta, como a gente queria, e eles falando o que eles achavam que estava errado que a gente fazia e a gente questionava eles... Mas aí já foi uma coisa completamente diferente, porque a gente já tinha toda aquela experiência do acontecimento passado... Porque a gente deixou também muito solto no primeiro instante, a gente não acompanhava, porque também não tinha todo mundo para acompanhar.

Por outro lado ela destaca que a participação dos moradores nos *Sábados Culturais* foi paulatinamente diminuindo, na medida em que a reintegração de posse não era efetivada. No entanto, mais uma vez afirma que a coordenação da Ocupação Prestes Maia e do MSTC se deram conta da potência da colaboração dos artistas envolvidos no que se refere ao fortalecimento do movimento:

Porque os moradores, eles também, eles se acomodam muito. Porque quando a gente falava assim: "Olha, vai ter reintegração de posse; vamos fazer tal coisa aí barra a reintegração de posse", na outra reintegração de posse que a gente chama os moradores, eles já vão menos participar, já que a primeira não deu em nada, essa outra já não vai dar em nada, então eles ficam muito acomodados... Já na última que teve aqueles eventos, tudo, não tinha toda a participação mesmo dos moradores, mas a coordenação dessa vez em peso se empenhou a participar, porque aí a gente foi entendendo que isso fortalecia também o movimento: a participação dos artistas. Esses atos que eles faziam todo sábado ajudava muito.

Seu Severino, que também avalia que os moradores em geral pouco participavam das ações, destaca que uma das principais diferenças deste segundo momento para o ACMSTC foi o fato dos

artistas sentirem-se mais à vontade, apontando que ele e sua esposa estavam sempre dispostos a recebê-los:

A diferença é muito grande [...] Porque os artistas quando chegaram lá, se acharam mais à vontade, porque tinha uma pessoa, um braço forte ou dois, que nem era eu e a minha esposa pro modo de puxar eles pra onde eles queriam [...].

Para além das questões do processo continuado de trabalho, da maior participação da coordenação da ocupação e do fato dos artistas e coletivos estarem mais à vontade para a atuação naquele contexto específico, Flávia Vivacqua ressalta a estratégia construída para aquelas ações como algo que potencializou a colaboração:

[A] diferença é que tinha estratégia mesmo. [...] Existia, eu não digo que era uma agenda, mas existia uma construção de uma agenda, no sentido de que todo mundo sabia quem que estava envolvido e o que ia acontecer. Então, as coisas não se sobrepunham, elas se complementavam.

Sobre essa complementaridade ela destaca ainda a integração dentro daquele contexto dos diversos processos de trabalho que cada grupo vinha desenvolvendo:

E o mais forte é que os trabalhos que os coletivos - que cada um estava desenvolvendo - eles colaram, eles se integraram completamente. Então, você tinha a bandeira do *Zumbi Somos Nós* da Frente 3 de Fevereiro, a barricada *Dignidade do Elefante*, os bonecos de pano do EIA. Sabe, [...] era aquilo, era o momento, era o lugar, eram as pessoas, estava tudo... As coisas fluíam. [...] Só que tinha organização, tinha uma central, tinha uma organização.

Ao fazer uma análise sobre o retorno em 2005 dos coletivos de arte à ocupação, Túlio Tavares aponta a relação afetiva com as pessoas daquela comunidade com uma das razões para a retomada da cooperação com a Ocupação Prestes Maia e põe em questão a

relação daquelas ações da rede *Integração Sem Posse* com o campo da arte:

E a gente não estava mais indo lá mais para fazer arte, a gente estava voltando lá para falar: "Nem fodendo isso pode acontecer". Agora, qual é a diferença com a outra miséria da cidade de São Paulo? É que aquelas pessoas eram amigas, eram próximas. E para mim também, que sou da arte, eu sabia que novos símbolos poderiam ser produzidos, mesmo que fossem símbolos que perdessem a palavra "arte". [...] Já não se falava mais dos artistas, todo mundo ia lá e não via os artistas, as pessoas iam lá e viam uma ação sociopolítica. O mundo da arte não compreendeu mais o que estava acontecendo lá: acaba-se a referência com a arte lá.

Certamente as ações do *Integração Sem Posse* permeiam os campos da arte e do ativismo político, apontando tanto os seus limites quanto as possibilidades de hibridação. Para avançar nessa discussão dos paradoxos de ações que carregam tal multiplicidade de planos de ações, pode-se tomar o conceito de transversalidade, desenvolvido por Félix Guattari em alguns de seus textos (1990, 2000).⁹⁸ Foi o que fez Ricardo Rosas ao problematizar a aproximação entre coletivos artísticos e ativismo político no Brasil, ao assim definir a transversalidade nessas situações:

A transversalidade seria justamente a capacidade de trabalhar com níveis e campos de análise atravessando as mais diversas áreas de conhecimento, em pontos de inflexão que abarcariam igualmente os planos mais diversos, da comunicação à política, da arte à ciência, num trânsito de conceitos agenciando elementos catalizadores de ações e ideias, indo muito além da noção de multidisciplinariedade. A transversalidade implica, pois, um projeto concreto, talvez temporário e precário, mas com um objetivo político, enfeixando as habilidades dos agentes numa linha coletiva de ação (ROSAS, 2005b, p. 6).⁹⁹

⁹⁸ Ver: GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas, SP. Papyrus, 1990; idem. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. São Paulo. Editora 34, 2000.

⁹⁹ ROSAS, Ricardo. "Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?". 2005b. p. 6.

A partir da leitura da transversalidade do movimento *Integração Sem Posse* enquanto um projeto concreto temporário e precário, cabe citar dois dos últimos depoimentos publicados no blog logo após a desocupação do Prestes Maia pelas 468 famílias em meados de 2007. Mariana Cavalcante, integrante dos coletivos Tranca Rua e Esqueleto Coletivo e umas responsáveis pela manutenção da página eletrônica, fez o seguinte relato, com o título "O último dia da ocupação Prestes Maia":¹⁰⁰

Olá a todos,

Passei a tarde da última sexta-feira, dia 15 de junho, na Prestes Maia. Vi as últimas famílias saírem, os móveis na calçada, a biblioteca ir de carroça e carrinho de supermercado para a ocupação Mauá e os peões da prefeitura construírem a parede de blocos e cimento sobre as portas do prédio.

As pessoas estavam entre tristeza e alegria, uns comemorando a casa nova, "Até que não é tão longe assim", outros ainda a espera, entre aliviados pela solução próxima e duvidosos do final feliz... Poucas coisas restavam para ser levadas, muitas ficaram nos corredores e cômodos, móveis, objetos, lixo. A biblioteca foi se espalhando pela calçada, um desce-carrega-sobe-leva de horas, em que Maria Domingas orgulhosa, comandava, organizava, despachava... Dezesseis horas começa a correria, 16 e 30 vem a prefeitura e o lacre. Lamartine desce as escadas rapidamente, vai com uma geladeira nas costas. As coisas vão se amontoando pela calçada, sofás, livros, caixas sobre pick-ups e caminhões. Tem gente que não chegou para tirar as coisas! Entro com a câmera de vídeo percorrendo escadas, corredores e cômodos. Ainda vejo os últimos pegando coisas e a luz se apaga, hora de tirar fios, canos, caixas de luz. A bomba no sub-solo retirada e o salão de festas vai para baixo d'água novamente...

Cerca de 150 famílias foram para o projeto CDHU/COHAB em Itaquera, ao lado da Vila Prestes Maia (na Estação Itaquera pegar ônibus ou van Prestes Maia), as outras que receberam o "auxílio qualquer coisa" estão à espera dos prédios no centro que o governo federal prometeu. Destas, umas alugaram quartos em pensões, outras foram para a Mauá.

Severino, Roberta e família foram para Itapecerica da Serra, onde tocarão sua ONG Demais (ou D mais?). Roberta adotou mais um gato

¹⁰⁰ Ver: <www.integracaosemposse.zip.net>. Publicado em 19.06.2007.

esquecido em alguma mudança, agora são seis e foram para a casa nova com o menino Carlos Daniel e sua mãe, filha do Severino. Dona Darci não quis o dinheiro do auxílio nem a moradia na Vila Prestes Maia, disse que ficava ali mesmo na ocupação e até assinou documento da COHAB onde garantia que não queria nada. Foi a última a chegar e sem ajuda levou suas coisas pelo escuro das escadas para um hotel ali próximo. "Corre dona Darci que vão fechar a porta!".

Seu Getúlio não disse para onde vai, "Eu sou o pirata do tapa olho", "Vou morar em uma casinha de cachorro". Ele poderá ser encontrado no Grupo de Articulação Moradia do Idoso da Capital, na sala 212 da Câmara Municipal.

E tantas outras novas vidas, novas fases, recomeços...

A calçada cheia de coisas e gentes, cimento sendo preparado, blocos sendo sobrepostos sobre as portas...

Foi o último dia na ocupação Prestes Maia, agora sim, não foi alarme falso desta vez.

Esse relato aponta a presença corporal do colaborador até o fim da ocupação, acompanhando o seu processo de despejo pacífico na posição de impotência de quem nada mais pode fazer, uma vez que as negociações já foram feitas entre o poder público e a coordenação do movimento.

O outro relato, última publicação na página eletrônica, com o título "Desabafo",¹⁰¹ foi esta série de três charges do artista Dedo:



¹⁰¹ Ver: <www.integracaoemposse.zip.net> Publicado em 23.07.2007.



As duas primeiras charges apontam para algumas crises e conflitos do processo colaborativo do *Integração Sem Posse*, ironizando a aproximação de artistas de classe média e a comunidade sem-teto, e se perguntando se os colaboradores contribuíram para dar visibilidade ao movimento ou se eles mesmo foram ajudados pela visibilidade do próprio movimento. A terceira e última charge coloca outra questão fundamental: "O resultado pertence a quem? Comunidade, movimento ou artista?". São perguntas que não tem uma única resposta e talvez não consigam ser pensadas dentro de uma dicotomia simples, mas através da transversalidade e hibridação de campos e objetivos, como foi apontado acima.



Por fim, cabe acrescentar que essa experiência do *Integração Sem Posse* remete ao evento-movimento *Tucumán Arde*, exposição-manifestação ocorrida em Rosário e Buenos Aires na Argentina em 1968, onde o objetivo era usar estratégias dos meios de comunicação para denunciar a precária situação social dos trabalhadores das fábricas açucareiras de região de Tucumán. Guardadas as diferenças históricas e os contextos das duas situações, elas têm em comum a organização de artistas ao redor de uma questão política pungente, sendo que ambas as ações - *Tucumán Arde* e *Integração Sem Posse* - buscavam criar um circuito de comunicação alternativo através da produção de

contrainformação em parceria com movimentos sociais. Tanto em uma quanto em outra, muitos dos artistas deixaram de produzir trabalhos para o campo institucional de arte - temporária ou permanentemente - partindo para a militância política. Assim como ambas as ações se dissolveram em pouco tempo, cada qual à sua maneira, elas tiveram vez em situações de recrudescimento dos conflitos sociais perante os quais se manifestavam enquanto forças de resistência¹⁰².

¹⁰² Para o aprofundamento nas questões acerca do *Tucumán Arde* ver: "Entrevista com Graciela Carnevale". Concedida a Cristina Freire e Ana Longoni. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs). *Conceitualismos do Sul/SUR*. São Paulo. Annablume. USP-MAC. AECID. 2009. p. 61-72.

2.3. Terceiro ato (março/abril 2006):

TERRITÓRIO SÃO PAULO / Bienal de Havana

FOLHA DE S. PAULO

ILUSTRADA / ACONTECE

segunda-feira, 27 de março de 2006 E 7

ARTES PLÁSTICAS *Devido à falta de verbas, 13 grupos paulistanos selecionados para mostra decidem enviar apenas relatos*

Coletivos 'vão' à Bienal de Havana via fax



Trabalho do coletivo Elefante na calçada do Prestes Maia; grupos vão mandar fax para Cuba

GABRIELA LONGMAN
DA REPORTAGEM LOCAL

Começa oficialmente hoje a nona edição da Bienal de Havana. Com 11 artistas na delegação — o cearense José Guedes e o mineiro Eder Santos, para citar dois deles —, o Brasil só perde para os próprios cubanos em termos de representatividade.

O eixo temático definido para esta edição foi "Dinâmicas da Cultura Urbana". Além dos 11 individualmente escolhidos, a curadoria da cubana Ibis Hernández Abascal selecionou 13 coletivos paulistanos (cerca de 80 artistas, em sua maioria jovens) para uma sala especial denominada "Território São Paulo".

Eis que, depois de inúmeras reuniões, problemas com falta de verba — até poucos dias, atrás não havia patrocínio governamental ou privado para a viagem — e discussões conceituais, os coletivos

optam por mandar uma única "obra" a Havana: um aparelho de fax, transmissor de notícias, colocado sobre uma mesa. Enquanto isso, integram a ocupação do edifício Prestes Maia com exposições, performances e ações artísticas junto às 468 famílias que atualmente habitam o edifício.

"Quando paramos para pensar, vimos que colar fotos e textos na parede não daria conta de mostrar o que a gente faz. O mero registro, nesse caso, não bastava", diz Chico Linares, 28, integrante do Grupo Coringa.

Assim, cada um dos 13 grupos apresentou uma proposta de "ação artística direta" a ser realizada no edifício. A idéia é que os relatos, reflexões e notícias destas sejam enviados "em tempo real" para Cuba. "Cada grupo comprou sua bobina de fax e tem liberdade total para postar material. Se pensarmos na situação de comunicação em Cuba, é também

um jeito que temos de driblar qualquer curadoria", diz Linares.

Segundo Melina Anthis, integrante do coletivo TRancaRUa, o projeto deve servir também para repensar a política cultural envolvida na Bienal. "É um evento que acontece em Havana há quase 20 anos, e os problemas de verba se repetem a cada edição", diz.

A presença de artistas no edifício Prestes Maia não é nova. Desde 2003 alguns dos grupos desenvolvem projetos junto ao Movimento dos Sem-Teto do Centro (MSTC). Agora, com abertura da "mostra", aproveitam para inaugurar a chamada galeria Vitrine, um espaço expositivo dentro do prédio.

Território São Paulo

Onde: av. Prestes Maia, 911, centro, sem telefone

Quando: abertura hoje, às 19h; visitação de sex. a dom., das 12h às 22h; até 30/4
Quanto: entrada franca

Folha de S. Paulo. 27.03.2006.

O convite

Após um início bastante engajado e empolgante do movimento *Integração Sem Posse*, as ações aos sábados vinham diminuindo e a rede de coletivos estava desarticulada, com um desgaste nas relações entre as pessoas e com algumas divergências em relação ao MSTC. Foi neste contexto que houve um convite para a participação na *IX Bienal de Havana*, terceiro evento-acontecimento da aqui denominada "Situação Prestes Maia". Ou seja, no início de 2006, ao mesmo tempo em que a Ocupação Prestes Maia sofria mais uma ameaça de despejo e os coletivos de arte retornavam para a organização de algumas ações de resistência à reintegração de posse, estava em discussão como seria a participação desses grupos naquela edição da Bienal de Havana.

De acordo com o relato de Flávia Vivacqua:

Acho que a gente, todo mundo, se desgastou muito; então a gente ficou muito tempo sem se falar. Aí, aconteceu um intervalo [e]

ninguém mais se falava. Aí o que aconteceu? A Bijari recebeu um convite para fazer a Bienal de Havana...

Como no depoimento acima, todos os diferentes relatos desse episódio convergem ao apontar que houve um convite inicial para o coletivo Bijari, que acabou sendo estendido para os demais participantes daquela rede já um pouco desarticulada. No entanto, os depoimentos divergem em relação a como este convite foi estendido e como se chegou aos 13 coletivos que acabaram participando da Bienal.

As reuniões

A partir do convite da Bienal de Havana, novamente foram organizadas algumas reuniões para pensar como seria a participação dos coletivos de São Paulo na exposição. Essas reuniões aconteceram, primeiramente, com um grupo pequeno de pessoas, tendo sido ampliado posteriormente e constituindo-se como um processo coletivo de discussão, onde teve vez uma série de conflitos, decisões, deliberações e proposições.

A princípio o convite não tinha a ver diretamente (ou necessariamente) com a atuação junto à Ocupação Prestes Maia, mas nas discussões foi sendo construído o consenso de que o denominador comum entre aqueles coletivos naquele momento era o processo de colaboração com o MSTC.

De acordo com Flávia Vivacqua:

Começam a vir as discussões pelas internet. E aí, o que acontece? A gente faz as reuniões na Bijari, e a gente diz: "Olha, a única coisa legítima que a gente pode propor junto é propor... A nossa história tá totalmente ligada ao MSTC, ao Prestes Maia. Então, o que a gente pode fazer é uma exposição sobre o que a gente viveu, sobre os nossos trabalhos em relação a isso que é comum nosso". Então, é o que a gente achava de mais legítimo. "Vamos fazer isso?", "Vamos!". Então, até aí não [...] se propunha nada em relação ao Prestes Maia. Era, na verdade, uma exposição. Ao Prestes Maia no sentido de uma retomada no Prestes Maia. É uma

exposição do que tinha acontecido nesse período. [...] De um registro do que já tinha acontecido.

A partir da discussão nessas reuniões foi sendo deliberada a proposta de participação de alguns dos coletivos artísticos que atuaram na Ocupação Prestes Maia. Tais reuniões constituíram um espaço de muitos debates, com consideráveis divergências, tensões e contradições. Não havia consenso sobre quem participaria e como seria a participação, além do fato de a Ocupação Prestes Maia estar em risco de reintegração de posse enquanto se davam essas discussões, o que tornava tudo mais delicado e tenso. Sobre a tensão daquele momento e o modo como foi pensada a exposição, Túlio Tavares fez o seguinte relato:

Então, aí toda semana uma reunião, o que nós vamos fazer em Havana? E tem que fazer os Sábados Culturais aqui, aí começa a ficar fraco... Como que a gente vai fazer em Havana e vai fazer os Sábados Culturais? Como que eu vou ser mandado para uma exposição internacional, sendo que a família vai ser despejada na próxima segunda-feira? Porque a gente sempre imaginava que o despejo estava chegando na segunda-feira. Aí a gente não teve grana nenhuma, o governo não deu grana para a gente ir para Cuba, nenhum artista tinha dinheiro. Aí a gente falou: "Então, [...] a gente vai ficar é no Prestes, a sala vai ser no próprio Prestes". E a gente manda lá o fax, daqui de São Paulo, a gente manda os fax que vão começar a pipocar lá nessa sala.

Deste modo, acabou-se decidindo fazer uma sala especial da Bienal de Havana no subsolo da Ocupação Prestes Maia. Essa decisão buscava, em certa medida, aliar a aceitação do instigante convite de participar de uma exposição internacional com a estratégia de dar visibilidade ao processo de colaboração com o movimento sem-teto de São Paulo. Segundo relato de Rodrigo Barbosa:

Era uma oportunidade legal, era uma oportunidade de exibir seu trabalho internacionalmente. E a gente falou: "Cara, não faz nenhum sentido isso. [...] ao invés da gente fazer a Bienal lá, vamos fazer a Bienal aqui, lá no saguão lá da Prestes Maia".

Havia então uma tensão entre duas urgências: a oportunidade de expor o processo de trabalho daqueles coletivos no contexto específico da Ocupação Prestes Maia e a ameaça de despejo que a mesma estava sofrendo. Seria possível naquele momento aliar essas diferentes urgências? Ou seja, utilizar a participação na exposição como uma estratégia de dar ainda mais visibilidade para aquele movimento de resistência. Qual seria o risco de apropriação da situação social miserável daquela comunidade no sentido de agregar valor ao trabalho artístico de alguns coletivos? Tudo isso estava em jogo e as reuniões expressavam esses conflitos e contradições. De acordo com Cibele Lucena:

[...] algumas pessoas do Contra Filé, não o grupo como grupo, participaram de todas as reuniões coletivas, gigantescas, para se constituir a proposta do *Território São Paulo*, que foi de fazer a exposição dentro do Prestes Maia e colocar o fax lá na Bienal de Havana e mandar por fax uma série de trabalhos e de coisas para dentro da Bienal. Então, foram muitas reuniões, foi um processo que carece de um olhar bem cuidadoso, porque foi um processo bastante complexo, com muitos atritos, com muita gente pensando de formas muito diferentes, tudo aquilo que estava sendo vivido. Então, não foi um processo muito fácil e o Contra Filé não estava participando como grupo. Alguns integrantes do Contra Filé participaram das reuniões, mas não existia um acordo...

Território São Paulo. E o fax não funciona



Convite *Território São Paulo*, 2006

Após as tantas reuniões foi então decidido montar a sala especial da Bienal de Havana no subsolo da Ocupação Prestes Maia, que aconteceria simultaneamente com a exposição em Cuba e que foi denominada *Território São Paulo*, tendo ficado aberta ao público de 27 de março a 30 de abril de 2006. Contou com a participação dos grupos: A Revolução Não Será Televisada, Bijari, Catadores de Histórias, Cia. Cachorra, COBAIA, Contra Filé, Coringa, Experiência Imersiva Ambiental (EIA), Elefante, Esqueleto Coletivo, Frente 3 de Fevereiro, Nova Pasta e Tranca Rua.

Uma vez que não havia nenhum recurso financeiro disponibilizado pela organização da exposição ou por outro meio qualquer, ficou inviável a proposta dos integrantes dos 13 coletivos viajarem para Havana. Ou seja, não foi possível viabilizar passagens nem para representantes de cada grupo e nem para algumas pessoas que pudessem representar todos os coletivos. No fim das contas, decidiu-se então ocupar todo o espaço do subsolo da Ocupação Prestes Maia, além da proposta de enviar por fax para Cuba materiais dos coletivos sobre o trabalho junto à ocupação. Então, no sábado anterior à abertura da exposição, os 13 coletivos produziram seus trabalhos novamente no subsolo da ocupação, conseguiram o aparelho de fax e fizeram uma grande festa de abertura.

A ideia de usar o fax¹⁰³ tinha um sentido irônico e crítico em relação à própria Bienal, uma vez que não era tarefa tão simples ter uma linha telefônica livre em Havana, segundo Rodrigo Barbosa, do Esqueleto Coletivo:

Então, a ideia que teve foi essa: vamos fazer essa ironia, pedir para os caras da Bienal de Havana que o nosso trabalho vai ser um fax, para ficar lá, e a gente ia ficar mandando notícias daqui para lá por fax. Porque aí era uma coisa que a gente sabia da dificuldade de ter uma linha telefônica livre lá em Havana. Pelo menos isso era a visão que eu tinha da história. [...] Então, é uma crítica, lá vai ter uma [...] sala que foi fechada porque a própria Cuba não permite a sua linha telefônica livre pra passar fax. Então, era um trabalho crítico lá. Ou seja, eu achava que funcionaria não como uma obra estética, mas quase como uma intervenção. [...] Então, o trabalho de Havana, a solução que a gente chegou, que era uma solução fácil e interessante politicamente era: "Então, a gente vai mandar notícias do Brasil direto lá da ocupação sobre as famílias que estavam lá, vivendo aquela situação [...]. Enfim, criar notícias pra poder mandar pra Cuba.

Deste modo, além de seu senso irônico, a proposição do envio de notícias e imagens direto do subsolo da ocupação sobre a situação das 468 famílias que lá viviam e que corriam o risco de serem despejadas era uma solução economicamente viável e politicamente interessante. No entanto, Túlio Tavares relata que o aparelho de fax não funcionou:

Aí acontece aquela coisa bem interessante, a gente não conseguiu uma linha para conectar com o fax, a sala ficou vazia com o fax.

¹⁰³ É digno de nota fazer a referência aqui ao que Paulo Bruscky chamou no início dos anos 1980 de Fax Arte, ao ser um pioneiro no uso do aparelho de fax para a circulação de trabalhos artísticos. Uma de suas vantagens, segundo Bruscky, além da possibilidade de transmissão de dados via linha telefônica com um curto intervalo entre transmissão e recepção, é a dificuldade de controle e censura pelos poderes públicos. Paulo Bruscky em Recife e Roberto Sandoval em São Paulo realizaram pela primeira vez de que se tem registro o aparelho de fax em um trabalho artístico no Brasil, em novembro de 1980. Ver: FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo, 2006b. p. 129.

Sobre esse mesmo episódio, Flávia Vivacqua relata que a artista Biba Rigo participaria daquela edição da Bienal de Havana por conta de outro trabalho, não relacionado com a Ocupação Prestes Maia, e se dispôs a receber os sinais de fax em Havana no dia da abertura da exposição. Ela conseguiu o aparelho e a linha, mas não foi enviado nada desde a Ocupação Prestes Maia, gerando um constrangimento perante a organização do evento:

[A Biba] ficou lá esperando o fax na abertura e não chegava. [...] Levou o aparelho de fax, tinha linha, só que ninguém... Ela fez de tudo lá e ninguém enviou.

Assim, a sala em Havana ficou vazia a partir do segundo dia da exposição, pois o aparelho de fax foi retirado após a situação constrangedora da abertura. E no fim das contas, o caráter irônico e crítico do envio de trabalhos por fax foi amplificado por não ter sido enviado nenhum material. Por outro lado, sua utilização como dispositivo de veiculação de informações sobre a Ocupação Prestes Maia não foi contemplada devido a questões técnicas e talvez pela própria dificuldade de comunicação entre os emissores em São Paulo e a receptora em Havana. E aí fica a questão paradoxal de até que ponto uma sala vazia pode realmente ser uma ação crítica.

A abertura: baile dos espantalhos

E enquanto a sala ficava vazia na abertura oficial em Havana, a sala especial do subsolo da Ocupação Prestes Maia foi tomada por uma grande festa catártica, onde centenas de pessoas - incluindo artistas, moradores e visitantes - celebraram aquele momento com um divertido baile apoteótico. O coletivo EIA propôs para a exposição *Território São Paulo* o *Baile dos Espantalhos*,

[...] ação [que] consistia em realizar por 3 dias uma oficina aberta dentro da Ocupação Prestes Maia, criando junto com mulheres, crianças e demais moradores da ocupação uma série de espantalhos para serem expostos durante a mostra, e também que

bailassem durante o maracatu improvisado na abertura da mostra. A escolha do espantalho se deu devido ao caráter simbólico do mesmo com relação a ideia de espantar os algozes da lavoura, nesse caso a metáfora se aplicava as forças policiais do Estado.¹⁰⁴



EIA. Baile dos Espantalhos. Festa de abertura, 27.03.2006

¹⁰⁴ Ver: <www.mapeia.wordpress.com>



convida ...

território São Paulo: uma
experiência em São Paulo,
uma sala em Havana

Ocupação Prestes Maia 911
Segunda 27/03 _ 20:00hs
Inaugurando a Galeria Vitrine

O Baile dos Espantalhos

traje espanta/encanta



SÁBADO/DOMINGO 14:00 às
20:00_ criação coletiva de
espantalhos, tragam trapos e
façam seu par!

SEGUNDA 20:00hs **O BAILE,**
traje espanta/encanta ou
recorte sua máscara e venha
Bailar conosco!!!

Convite eletrônico para o *Baile dos Espantalhos*, 2006¹⁰⁵

¹⁰⁵ Ver: <www.eia05.zip.net> Publicado em 25.03.2006.

Flávia Vivacqua relembra que a ideia de fazer essa grande festa na abertura da exposição era uma forma de celebrar e encerrar aquele encontro em os moradores da Ocupação Prestes Maia e os artistas organizados em coletivos:

A gente faz esse fax lá e faz a abertura nossa aqui. Comemora aqui... [...] Daí é uma forma da gente celebrar, encerrar esse momento e levar também para o Prestes [...] essa história. Retornar para eles também como a gente vê a nossa história, esse encontro nosso. [...] Foi uma grande festa. Foi de novo uma grande festa. Não foi uma exposição. Foi uma grande festa no Prestes Maia, que era essa festa de abertura da exposição da Bienal que estaria acontecendo lá, entendeu? [...] Acabou também dessa forma novamente caótica e celebrativa.

A alegria da festa é relatada em todas as entrevistas e dá a impressão de ter sido o momento mais vibrante de todo esse processo de colaboração. Rodrigo Barbosa assim relata aquele dia:

Eu lembro que eu só fiquei bem feliz [...] Nesse dia eu fiquei feliz, no dia que a gente fez a abertura da Prestes Maia. Foi uma festa que foi muito emocionante de ver. Todas as crianças conseguindo dar uma abstraída [...] da "vida em caixa". Da galera se sentindo que naquela noite não ia acontecer nada.

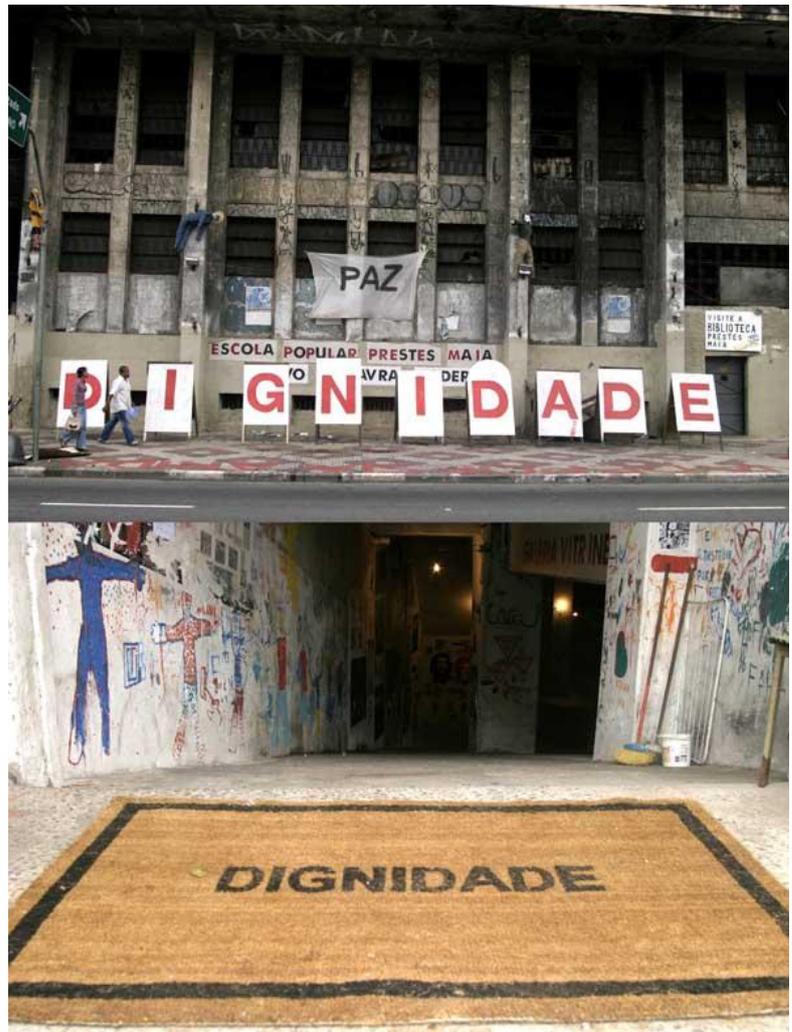
Seu Severino também conta entusiasmado sobre a alegria e a potência daquela festa:

A abertura foi muito bonita. A abertura foi muito linda. A abertura foi ótima. Eu não sei nem como contar direito porque eu tava cá na festa, eu tava na biblioteca, e o pessoal chegava lá... E me abraçavam. "Eu quero conhecer a biblioteca". E era estudante e era artista, era tudo, e era aquela festa igual. Era eu e a Dona Roberta, e, quando pensava que não, a gente tava abraçado por um e abraçado por outro e ia para a biblioteca. "E vamos conhecer e vamos entrevistar". E um queria conversar, o outro queria conversar e a gente tava fora e tava dentro e a festa da inauguração rolando lá [...].

Alguns dos trabalhos da mostra Território São Paulo

O porão da Ocupação Prestes Maia foi tomado por cartazes, desenhos, fotografias, instalações, vídeos e performances, sendo que muitos dos trabalhos já haviam sido expostos em outros momentos na própria ocupação ou eram releituras e/ou registros de outras ações.

Estavam lá diversos cartazes com gravuras do Coringa, a instalação com placas imobiliárias da Cia. Cachorra, os cartazes *Vida X Propriedade* do Esqueleto Coletivo e *Gentrificado* do Bijari e tantos outros. Na parte externa do prédio estava fixada a enorme bandeira *Zumbi Somos Nós* da Frente 3 de Fevereiro e na porta de entrada estava o capacho *Dignidade* do Elefante.



Coletivo Elefante. *Barricada Dignidade*, 2005 / *Capacho Dignidade*, 2006

Fotos: Antonio Brasileiro

Não se pretende aqui descrever todos os trabalhos produzidos, até porque não é essa a proposta desta pesquisa. No entanto, a ação realizada pelo coletivo Nova Pasta merece destaque, uma vez que foi entusiasticamente citada no depoimento de Seu Severino. O trabalho *O pensador* partia da ideia de retratar o Seu Severino assim como a escultura homônima de Auguste Rodin e afixar as fotografias em tamanho real nas colunas do subsolo da Ocupação Prestes Maia.

Seu Severino narra a realização desta ação com bastante entusiasmo, como uma parceria entre ele, Túlio Tavares e o fotógrafo Antonio Brasiliano:

[...] eu achei muito importante porque, pelo menos, fez uma representação da minha sabedoria e do meu conhecimento para os outros países europeus. Porque, além de uma pessoa analfabeta, que nunca estudou, que nunca teve uma iniciativa de tomar uma lição por um professor, uma professora, chegar o momento de ter essas ideias, de ter esse pensamento, de formar todo esse trabalho imediatamente, e dormir pensando no que tinha que fazer no dia seguinte, pensando no que tinha que fazer na hora próxima. Tinha dia que chegava qualquer pessoa para modo de fazer uma pesquisa, fazer um trabalho, fazer uma gravação, eu tava com a mente aberta para modo de receber e saber o que tava falando, saber o que tava explicando, saber o que tava contando e saber quantas pessoas tinha no Prestes Maia, saber assim, quantos idosos, quantas crianças, quantos jovens tinham no Prestes Maia e saber publicar de tudo. A data da ocupação, a data, às vezes, de muitas e muitas reintegrações.



Nova Pasta. *O Pensador*, 2006 / Foto: Antonio Brasiliano

Algo que chamava a atenção nos trabalhos espalhados pelo subsolo da Ocupação Prestes Maia era a precariedade/simplicidade dos materiais utilizados. Ações realizadas com poucos recursos financeiros, tais como lambe-lambes colados pelas paredes internas e externas, tinham uma relação direta com o cotidiano de moradores de ocupações, onde a criatividade das soluções compensa a precariedade material, além de um aparelho de fax que não funciona. Guardadas as devidas diferenças, históricas e situacionais, esse contexto remete ao manifesto de Artur Barrio de 1969, no qual ele defende o uso de materiais baratos:

Portanto, por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima (BARRIO, 2006, p. 263).¹⁰⁶

E depois?

A exposição *Território São Paulo* durou um pouco mais de um mês, período no qual muitas pessoas visitaram a Ocupação Prestes Maia e tomaram conhecimento daquele universo singular no centro velho da cidade de São Paulo. Após o seu término, os artistas e coletivos praticamente deixaram de frequentar a ocupação, inclusive porque a própria exposição era vista por muitos como uma despedida daquele processo de colaboração.

Por outro lado, é justamente após este afastamento dos artistas organizados em coletivos que vários outros grupos culturais passam a propor ações na ocupação, o que é um dos pontos positivos considerados por Túlio Tavares:

Então, na verdade, o bastão foi passado para outros grupos, o grupo das artes desapareceu. Ficou até o final a Mariana Cavalcante, a Mari, e já se sentindo mal, porque os artistas tinham desaparecido de lá. Mas era muito interessante, porque a

¹⁰⁶ BARRIO, Artur. "Manifesto". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006. p. 263.

gente precisava ser semente, foi muito legal isso, e não o fato em si. Então, todo esse momento dos 13 coletivos, depois da *Bienal de Havana*, a gente fica mais um mês lá, que foi o tempo que ficou aberto em Havana, a gente ficou aberto aqui, todos os dias, igual lá, nos mesmos horários, quando fechou lá, fechou aqui, quando abriu aqui, abriu lá. Aí depois disso esvazia muito os artistas e fica esse movimento crescente ali. Eu saio muito fora também e passam-se os anos, ninguém mais acha que o despejo vem.

Lamartine Brasileiro reconhece a potência da colaboração dos artistas com a Ocupação Prestes Maia, mas aponta o “sumiço” deles posteriormente:

Eles foram fundamentais no nosso propósito de conquista. [...] Devemos muito a eles. É que infelizmente eles sumiram feito fumaça. Sumiram. O Túlio, eu não vi mais, a menina não vi. Porque eles falavam, eles faziam reunião com a gente, e falavam que iriam tomar um café em nossos apartamentos. Porque até então a gente não tinha nada. Era só as roupas dentro de uma caixa. Vivíamos em uma vida de miséria. Lutando, mas vivíamos assim. Fazíamos outras ocupações como protesto. Fechamos as avenidas como protesto. Eles, por sua vez, chamaram a atenção do pessoal da cidadania.

De modo geral, a participação dos 13 coletivos na *Bienal de Havana* com a montagem da Sala Especial *Território São Paulo* no subsolo da Ocupação Prestes Maia deu ainda mais visibilidade ao movimento de resistência do MSTC. Além disso, sua festa de abertura constituiu-se como um acontecimento que marcou intensamente aquele processo de colaboração entre artistas e moradores, criando um espaço relacional de convivência celebrativa e festiva. Apropriando-se do conceito designado por Hakim Bey, essa festa também pode ser considerada como uma experimentação de uma *Zona Autônoma Temporária* (TAZ) - que seria a criação de espaços temporários que escapam a estruturas formais de controle - definindo assim a essência da festa:

[...] cara a cara, um grupo de seres humanos coloca seus esforços em sinergia para realizar desejos mútuos, seja por comida e

alegria, por dança, conversa, pelas artes da vida (BEY, 2011, p. 13).¹⁰⁷

Gavin Adams, pesquisador e um dos artistas participantes de todo o processo colaborativo com a Ocupação Prestes Maia, ao avaliar o processo de construção da participação dos coletivos na Bienal de Havana, destaca também a festa de abertura como ponto positivo. Por outro lado, aponta como fator negativo o modo como as decisões foram conduzidas nas reuniões e fora delas:

Em brevíssima reflexão, eu anotaria que os sucessos obtidos no processo do *Território São Paulo* podem ser encontrados na maravilhosa 'vernissage' no prédio, além da posição marcada pelos artistas frente à burocracia estatal e máfias da arte. No lado das perdas, eu anotaria a destruição de instâncias coletivas de decisão pactuadas (como a reunião dita 'presencial') em favor de práticas desonestas de abafamento de dissenso, além do aparelhamento mais ou menos aberto do Prestes para fins privados de valorização de logomarcas no mercado internacional da arte (ADAMS, 2006, p. 12).¹⁰⁸

Frente a essas diversas percepções e reverberações, a mostra *Território São Paulo* concluiu um processo de colaboração entre coletivos artísticos e a comunidade da Ocupação Prestes Maia, ainda que algumas pessoas tenham continuado a participar das atividades até o seu fechamento em 2007. Um processo que teve início com o *ACMSTC*, uma exposição catártica que foi uma grande festa, e que teve o seu momento de desfecho com a participação na *Bienal de Havana*, tendo também como ponto máximo a intensa festa de abertura. Entre os paradoxos que permeiam a tentativa de transposição de uma realidade social marginalizada para uma exposição internacional de arte contemporânea, foi produzido um espaço de experimentação e afetação. Entre a diversidade de posicionamentos dos diversos coletivos participantes e dentro de

¹⁰⁷ BEY, Hakim. *TAZ - Zona Autônoma Temporária*. Rio de Janeiro. Rizoma Editorial, 2011. p. 13.

¹⁰⁸ ADAMS, Gavin. "Coletivos de arte e a Ocupação Prestes Maia em São Paulo", 2006. p. 12.
Disponível em: <<http://www.cidadesemnome.org.br>>

cada um deles, há uma variação de perspectivas que não pode ser esmiuçada aqui, mas que é matéria constituinte de qualquer processo coletivo ampliado como foi a construção do *Território São Paulo*. Entre a apropriação indevida da imagem de uma comunidade e a sua potencialização através da criação de dispositivos de visibilidade e de troca, construiu-se um campo de discussão acerca das tensas relações entre as práticas artísticas coletivas e o ativismo político dos movimentos sociais.



Ocupação Prestes Maia, fevereiro de 2006

Foto: Antonio Brasileiro

Capítulo 3. CONEXÕES/TENSÕES/DESDOBRAMENTOS

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

- Mas qual é pedra que sustenta a ponte? - pergunta Kublai Khan.

A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra - responde Marco -, mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

- Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Polo responde:

- Sem pedras o arco não existe.

Italo Calvino. *As cidades invisíveis*

Tendo delineado os contextos de constituição do passado recente do coletivismo artístico e dos movimentos de luta por moradia na cidade de São Paulo, ilustrando seu encontro por meio das ações que fizeram parte do que aqui se denomina "Situação Prestes Maia", cabe articular conexões, tensões e desdobramentos desse processo colaborativo. De modo a problematizar os pontos de contato entre práticas artísticas e movimento social, serão articulados fragmentos das entrevistas a partir de alguns eixos teóricos, que podem funcionar como chaves de leitura e/ou camadas sobrepostas de entendimento da situação delimitada.

Foram escolhidas três palavras para nomear o capítulo final, por acreditar que conseguem trazer um pouco da complexidade das relações entre as práticas artísticas coletivas e o movimento de moradia, em suas potências e contradições. Em primeiro lugar, cabe apontar definições desses termos a partir de alguns de seus verbetes:¹⁰⁹ *Conexão*: 1) coesão; 2) ligação, relação; 3) dispositivo que liga dois condutos ou que serve como passagem ou comunicação. *Tensão*: 1) estado em que há retesamento, ou sensação de retesamento, de certos músculos ou em que se é levado além de um limite normal de emoção; 2) estado de grande pressão física e/ou mental; 3) diferença de um potencial elétrico entre dois pontos de um circuito (tensão elétrica, voltagem); 4) estado ou sensação de apreensão, de incerteza.

¹⁰⁹ Consultados em: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa*. Curitiba. Ed. Positivo, 2008.

Desdobrar: 1) abrir ou estender o que estava dobrado; 2) desenvolver, incrementar; 3) dividir em dois.

Ou seja, serão buscados elos de ligação na relação entre práticas artísticas e movimento social, entendendo esse processo colaborativo como um dispositivo que conecta dois campos distintos, produzindo estados de apreensão e incerteza. Desdobrar tem o sentido de abrir a discussão, desenvolvendo ferramentas conceituais que tragam os elementos de uma situação específica de um passado recente para o contexto presente.

Ação em uma comunidade específica

Ao considerar a "Situação Prestes Maia" como uma ação construída coletiva e colaborativamente em uma comunidade específica - que aproximou artistas organizados em coletivos e movimento de luta por moradia - lança-se mão do entrecruzamento das noções de *site specific* e de arte pública em suas vertentes contemporâneas. Ou seja, o processo de colaboração entre artistas e moradores é considerado como uma estratégia de intervenção onde os modos de produção do espaço urbano são problematizados nesse encontro na Ocupação Prestes Maia.

No artigo "One place after another: notes on site specificity",¹¹⁰ Miwon Kwon (1997) parte do problema da especificidade do lugar nos primeiros trabalhos de arte *site specific*, ainda nos anos 1960/70, desdobrando esse conceito em suas vertentes subsequentes e esmiuçando com bastante precisão um pensamento crítico sobre os vários sentidos que o termo *lugar* pode ter.

Miwon Kwon afirma que a escultura moderna rompeu a conexão com o lugar (*site*), tornando-se indiferente a ele e, deste modo, autônoma, autorreferencial, sem-lugar e nômade.¹¹¹ No entanto, os primeiros trabalhos *site specific*, ao afirmarem a especificidade física, geográfica e material do local, operaram uma reversão no

¹¹⁰ KWON, Miwon. "One place after another: notes on site specificity". *October* vol. 80. (Spring, 1997)

¹¹¹ Sobre o desvanecimento da monumentalidade em direção à transitoriedade da escultura moderna, ver: KRAUSS, Rosalind. "A escultura no campo ampliado". *Revista Gávea da Pontifícia Universidade Católica - PUC*. Rio de Janeiro. 1995.

paradigma idealista moderno da autonomia da obra. Havia uma clara preocupação em estabelecer uma relação intrínseca entre o trabalho e o lugar, com a intenção de deslocar o significado de dentro do objeto artístico para as contingências de seu contexto. Dentro dessa visão é impensável a remoção de um trabalho do local para o qual ele foi concebido.

No entanto, Kwon deixa claro que o critério físico, geográfico e material não é a única maneira de definir o lugar e sua especificidade, uma vez que, no trabalho de artistas como Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Daniel Buren e tantos outros, o site é concebido não somente em termos espaciais, mas como uma estrutura cultural mais complexa definida inclusive pelas instituições de arte. Ou seja, na abordagem crítico-institucional o lugar passou da condição física para o sistema das relações socioeconômicas da arte enquanto instituição. Artistas então passaram a realizar projetos que questionavam o sistema da arte, em suas diversas instâncias, tais como a produção, distribuição, circulação, comercialização, legitimação etc. Desse modo, adotaram estratégias críticas e imateriais, passando do objeto ao processo, onde a relação específica entre o trabalho de arte e o seu lugar não está localizada na permanência física, mas no reconhecimento de sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e efêmera.

Há ainda, segundo Kwon, outra forma de conceber o lugar, pois tanto a localidade física em si quanto as condições sociais da moldura social estão subordinadas a um contexto determinado discursivamente, que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural. Nesse caso, o lugar não é dado como uma pré-condição e sim gerado a partir do trabalho, seus efeitos e sua recepção e passa a ser estruturado intertextualmente e não mais espacialmente, funcionando mais como um itinerário que como um mapa, em uma sequência de ações em diversos espaços, em uma narrativa nômade articulada pela passagem do artista.

Cabe ressaltar que essa categorização de três paradigmas de site específico elaborada por Miwon Kwon - espacial,

social/institucional e discursivo - não deve ser compreendida como estágios em uma trajetória linear de desenvolvimento histórico. Pelo contrário, tais práticas competem entre si, sobrepõem-se e operam simultaneamente em diversas práticas culturais, mesmo dentro de um projeto específico de um artista.

Com essa ampliação da noção de site¹¹² e sua expansão múltipla em diversos sentidos, observa-se o advento de práticas orientadas para o lugar que se apropriam de questões sociais específicas (como uma história étnica reprimida, uma causa política ou um grupo social excluído), propondo, inclusive, a participação colaborativa de grupos do público para a conceitualização do trabalho. Desse modo, ao tomar o processo coletivo de colaboração como o lugar do trabalho, é dado um salto conceitual fundamental na redefinição do papel público da arte e dos artistas. É a partir desse alargamento da noção de lugar que a arte da esfera pública vai sendo estendida para o processo de interação em comunidades específicas e passa a ser denominada mais recentemente de "novo gênero de arte pública", "arte baseada na comunidade" (OLIVEIRA, 2008),¹¹³ etc. É justamente nessa sobreposição das noções de ação em uma comunidade específica com arte de esfera pública que se encontra a colaboração entre artistas, coletivos e a Ocupação Prestes Maia, ou seja, na convergência de estratégias que dispõe lado a lado a problematização do que é espaço público e a demanda pelo resgate da função social de prédios ociosos.

No artigo "O artista como etnógrafo" (2001),¹¹⁴ Hal Foster retoma o conceito de autor como produtor de Walter Benjamin e relembra

¹¹² Entende-se aqui o conceito de site como terreno, como lugar, que é relacional, identitário e histórico, diferenciando-se do conceito físico de espaço (segundo discussão de Cristina Freire, retomando Michel de Certeau e Marc Augé). Ver: FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo. Annablume, 1997. p. 123.

¹¹³ OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. "Duração / temporalidade / desmaterialização (ou quase) / colaboração na esfera pública: dois casos de interação explícita com as comunidades e uma viagem solitária de artistas latino-americanos (ou quase)". 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anap) - Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, Agosto 2008, Florianópolis.

¹¹⁴ FOSTER, Hal. "El Artista como Etnógrafo" In: *El Retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid. Akal. 2001

que o mesmo chamava os artistas a intervirem como trabalhadores revolucionários nos meios de produção, a mudar a técnica dos meios de comunicação tradicionais, a transformar o aparato da cultura burguesa. Afirma, ainda, que esse conceito foi recuperado nos anos 1970 e 1980-1990, mas através de uma releitura mais situacionista que propriamente produtivista, como era originalmente. Da mesma maneira que Benjamin havia respondido à estetização da política sob o fascismo, esses artistas e críticos responderam à capitalização da cultura e à privatização da sociedade sob os primeiros passos do neoliberalismo, produzindo reinscrições das representações dadas. Em seguida, Foster anuncia sua opinião de que surgiu, na arte avançada de esquerda nos anos 1990, um novo paradigma estruturalmente semelhante ao velho modelo do autor como produtor: o artista como etnógrafo. Ou seja, a crítica do artista deixa de ser definida em termos de relação econômica e passa a ser colocada em termos de identidade cultural. O artista engajado passa a considerar em seu processo de trabalho uma operação cartográfica e o mapeamento etnográfico de uma determinada comunidade se transforma em site specific. O risco nesse caso é, ao invés de promover um espaço de intercâmbio dialógico horizontal, tal aproximação provocar a imposição da autoridade do artista-etnógrafo enquanto o outro que tem um saber sobre um contexto cuja própria comunidade não detém ferramentas conceituais para ter acesso.

Nesse contexto, cabe retomar o trabalho *Mapas do Caminho*,¹¹⁵ realizado por Rodrigo Barbosa no ACMSTC, e questionar até que ponto ele serve como exemplo para o paradigma do artista como etnógrafo. Ao construir um mapa com os trajetos de vida dos moradores da Ocupação Prestes Maia o propositor traça uma cartografia coletiva a partir de um processo colaborativo em coautoria com os participantes, oferecendo-se como mediador desse processo. Ele afirma:

¹¹⁵ Descrito no Capítulo 2 deste trabalho.

[...] e eu falei: "Eu não vou produzir um trabalho, eu vou só levar um mapa. Meu trabalho vai ser feito por eles, eu vou só orientar onde é a cidade..." [...] Era um trabalho mais mental, espiritual, digamos assim, de força de resistência, de identidade, de luta, [...] do que o próprio objeto. Ele não chegou a ser uma performance também, entendeu? Não era performance, não sei como categorizar isso aí [...] Mas, enfim, era um pouco por isso que eu achava meio estranho também, meu estranhamento era esse [...].

Essa proposta constituiu-se como uma intervenção que se propunha a construir um intercâmbio dialógico, visto que se oferecia como uma ferramenta a qual os participantes podiam ter acesso, passível ainda de poder replicá-la em situações subsequentes. Parte da potência desse trabalho reside nessa ausência de necessidade intencional de categorização como "arte". No entanto, o fato de realizar o mesmo sem a clareza de sua proposta conceitual causa estranhamento ao artista em sua relação com a alteridade. Tal estranhamento pode ser analisado como uma confusão (ou crise) em relação ao lugar ocupado pelo artista numa determinada comunidade específica tomada como "outro" sociocultural e pode derivar-se, segundo Hal Foster, tanto da suposta cisão de identidade quanto na tentativa de identificação com o outro.

Nesse paradigma do artista/etnógrafo/itinerante que desenvolve ações para comunidades ou contextos específicos, tanto Miwon Kwon quanto Hal Foster alertam sobre o perigo dessa sequência fragmentária de ações críticas através de diferentes espaços ser cooptada como uma mercadoria pelo sistema de arte, de modo que o criticismo se torne espetáculo. Kwon afirma:

[...] o princípio nômade também define o capital e o poder nos nossos tempos [e se pergunta]: Seria então o desapego da especificidade (física) do lugar uma forma de resistência ao establishment ideológico da arte ou uma rendição à lógica capitalista expansionista? (KWON, 1997, tradução nossa)¹¹⁶

¹¹⁶ KWON, Miwon. "One place after another: notes on site specificity". October vol. 80. (Spring, 1997) (tradução nossa)

Tomando a "Situação Prestes Maia" como uma ação em um contexto específico, é preciso atentar para os riscos dessa passagem de artistas e coletivos ser cooptada pelo mercado de arte. Além disso, para transpor o modelo do artista (ou coletivo) como etnógrafo para essa situação, tem-se que levar em consideração as potencialidades e riscos dos diversos tipos de relação com a alteridade, tendo em vista os graus de colaboração presentes nesse processo.

Colaboração/participação

As noções de colaboração e participação foram eleitas também como chaves de leitura da aproximação entre artistas, coletivos, moradores da Ocupação Prestes Maia e o MSTC, uma vez que ambas as palavras foram frequentemente citadas ao longo das entrevistas realizadas, com conotações bastante distintas. O termo colaboração é aqui entendido principalmente a partir das discussões contemporâneas acerca das práticas coletivas colaborativas em algumas de suas vertentes. O termo participação é trazido tanto em sua acepção genérica - ação de tomar parte em algo (FERREIRA, 2008)¹¹⁷ - como em relação ao papel ativo do público (ou receptor) em uma prática artística.

Primeiramente, entende-se colaboração como o trabalho em comum entre uma ou mais pessoas, onde se estabelece uma relação horizontal e um objetivo compartilhado. Por outro lado, pode-se tomar a noção de colaboração no sentido de auxílio ou ajuda,¹¹⁸ em uma relação na qual um dos polos tem uma situação mais favorável e realiza uma ação em benefício de outro desfavorecido.

Pode-se olhar a relação dos coletivos artísticos com o MSTC e os moradores da Ocupação Prestes Maia a partir da primeira acepção, com o cuidado de indicar as situações onde a colaboração corre o risco de aproximar-se da noção mais assistencialista de auxílio.

¹¹⁷ Ver FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa*. Curitiba. Ed. Positivo, 2008.

¹¹⁸ *Ibidem*.

Grant Kester, em seu artigo "Colaboração, arte e subculturas" (2006),¹¹⁹ aponta que as práticas artísticas coletivas e colaborativas experimentaram uma espécie de renascença a partir dos anos 1990 e concentra sua discussão em alguns projetos onde artistas colaboram com indivíduos e grupos de outras subculturas sociais e políticas. Interessam aqui dois pontos de suas formulações: as práticas colaborativas politicamente engajadas e as diferentes qualidades de colaboração.

Kester retoma algumas noções elaboradas por Nicolas Bourriaud, principalmente no livro *Estética Relacional* (publicado originalmente em 1998), no qual o autor define a obra de um grupo de artistas do início da década de 1990 a partir de suas proposições relacionais, em trabalhos envolvendo a "encenação de 'microutopias' ou 'microcomunidades' de interação humana" (p. 15).¹²⁰ Em contraposição a uma sociedade individualista que impede e/ou controla a interação humana, esses artistas propõem situações de convivência e de sociabilidade, que tomam forma através de reuniões, jogos, encontros casuais, jantares, contratos para a realização de atividades cotidianas etc. No entanto, Kester, apesar de reconhecer que "Bourriaud captou algo que é inegavelmente central para uma geração recente de artistas: uma preocupação com a interação social e coletiva" (p. 15),¹²¹ ele o critica afirmando que o mesmo privilegia dentro dessa conceituação de estética relacional apenas as propostas dos artistas de seu próprio trabalho curatorial. Desse modo, além de excluir de seu relato "uma gama diversificada de artistas e coletivos trabalhando em colaboração com ativistas ambientais, sindicatos, grupos de protestos antiglobalização [...]" (p. 15), Bourriaud desconsidera abertamente tais ações ao tomá-las como ingênuas e reacionárias.

Kester afirma que "alguns dos projetos relacionais de Bourriaud retêm um status essencialmente textual, em que a troca social é

¹¹⁹ KESTER, Grant H. "Colaboração, arte e subculturas". In: *Caderno VideoBrasil | Associação Cultural VideoBrasil*, Vol 2. São Paulo. Associação Cultural VideoBrasil, 2006.

¹²⁰ BOURRIAUD apud KESTER, Grant. *ibidem*. p. 15.

¹²¹ KESTER, Grant. *op. cit.* p. 15.

coreografada como um evento a priori para o consumo do público” (p. 19). Ou seja, o processo de participação é totalmente controlado pelo artista, limitando o “colaborador” a um papel pré-definido da mesma forma convencional que um trabalho objetual e contemplativo o faz. Como contraponto a essa posição do campo da estética relacional que pretende estabelecer divisões claras entre as práticas culturais ativistas e a arte, Kester sustenta que “alguns dos mais desafiadores projetos de arte colaborativa estão situados dentro de um contínuo com as formas de ativismo cultural” (p. 21).

Considerando essas discussões e diferentes perspectivas da relação entre práticas artísticas colaborativas e ativismo político-cultural, a “Situação Prestes Maia” é analisada em seus diferentes eventos-acontecimentos. Há uma aproximação de diversas das ações da exposição *ACMSTC* de 2003 com a perspectiva relacional de construção de jogos e espaços de convívio. Trabalhos citados anteriormente, como o *Hotel Prestes Maia* de Mila Goudet, *Jogos de Possibilidades* de Eduardo Verderame e *Mapas do Caminho* de Rodrigo Barbosa, propõem situações concretas de troca e diálogo, sem necessariamente levar em conta as demandas políticas do Movimento Sem-Teto do Centro. Já o movimento *Integração Sem Posse* foi organizado a partir de 2005 como uma estratégia político-cultural de resistência, atuando em convergência com a luta dos movimentos de moradia da cidade de São Paulo.

Pode-se considerar isso como um amadurecimento da relação dos artistas e coletivos artísticos com o movimento político, uma vez que colocam entre as suas metas dar visibilidade para o processo de gentrificação que a cidade vem sofrendo. No entanto, no interior desse processo colaborativo, Lamartine Brasiliano, um dos moradores da Ocupação Prestes Maia, faz uso da imagem de uma orquestra para ilustrá-lo, onde os artistas seriam o maestro e os moradores e o movimento de moradia, os músicos:

A participação era em massa. A participação era de todos. E havia uma colaboração sem igual. Como eu mencionei agora pouco, sobre o Einstein que “somos todos instrumentos de uma grande orquestra cósmica”, então, aquela bandeira serviu para nos unirmos e sermos

esses instrumentos da grande orquestra cósmica, o qual o maestro eram os artistas e os intelectuais que nos visitavam. Eles eram os maestros. O movimento não era o maestro porque nós éramos a orquestra. A orquestra é mais que um maestro, entendeu? O maestro é o que dita o ritmo e nós fazemos o ritmo, entendeu? Então, eles ditaram como que a gente deveria fazer [...].

Para melhor analisar essa situação, é importante ressaltar algumas noções formuladas por Gavin Adams (2006)¹²² sobre a relação entre os coletivos de arte a Ocupação Prestes Maia. Apropriando-se das elaborações de Grant Kester sobre as práticas colaborativas, Adams redefine três tipos de colaboração, cada um deles estabelecendo uma relação diferente do artista/coletivo com a alteridade: o outro como extra; como coadjuvante; como coprodutor. No primeiro caso, o outro - indivíduo, comunidade, movimento ou lugar - teria um papel passivo, atuando como figurante em uma situação controlada e assinada apenas pelo artista. No segundo, apesar de haver uma proposição de participação e troca, o colaborador não ocupa um lugar de protagonismo, sendo o artista responsável pelo registro e circulação do trabalho nos circuitos de arte. Nesse caso, o colaborador (individual ou coletivo) atua como um coadjuvante, pois sua presença é importante para a realização do trabalho e do registro, mas, além de não alterar a estrutura da obra, ele não é considerado coautor. No terceiro caso, o outro ocupa o lugar de coprodutor, sendo a autoria do trabalho dividida entre todos.

Colocando esses três tipos de colaboração frente a frente com as diversas ações e distintos eventos da aproximação dos artistas e coletivos de arte com os moradores e movimento de moradia, delineiam-se várias possibilidades de olhar para suas conexões e tensões. Cada um dos três eventos aqui delimitados tem alguma correspondência mais próxima com algum desses tipos de colaboração, havendo, ainda, sobreposições. Por exemplo, a exposição *ACMSTC*, de modo geral, teria uma proximidade maior com

¹²² ADAMS, Gavin. "Coletivos de arte e a Ocupação Prestes Maia em São Paulo", 2006.

os modelos colaborativos onde o outro atua como "extra" ou como "coadjuvante", pois o processo de trabalho foi muito pontual e com pouca participação no que tange à autoria do trabalho. A exposição *Território São Paulo* também ficaria próxima desses dois modos, posicionando-se como uma ação onde a participação dos moradores da Ocupação Prestes Maia e do MSTC são fundamentais para a produção do trabalho, mas no lugar de coadjuvantes, uma vez que não tinham acesso à estruturação e ao processo de autoria. Já o movimento *Integração Sem Posse* se aproxima de uma colaboração de coautoria, num processo de trabalho mais duradouro e com convergência de objetivos.

Voltando à imagem da orquestra formulada por Lamartine Brasileiro para ilustrar a relação entre artistas e moradores/movimento, aponta que a orquestra é formada pelo maestro e pelos músicos, valorizando o trabalho dos músicos (moradores) que fazem o ritmo; mas afirma que o maestro, quem dita o ritmo, é o grupo dos artistas.

Além da imagem da orquestra como metáfora do processo de colaboração entre artistas e moradores, há ainda um elemento que caracteriza essa aproximação: o contágio mútuo. Segundo o relato de Cibele Lucena:

Acho que foi meio que um contágio de todos os lados. Mútuo [...] Um se contagiou com o outro, o outro se contagiou com um. Da mesma forma que aqueles artistas e grupos todos falaram: "Nossa! A gente tem muito que aprender com isso. Nossa! Que interessante, que legal, que potente, que organização e experiência e estrutura e tal...". Acho que, da mesma forma, o movimento deve ter absorvido uma série de coisas, de sínteses... Com certeza essa relação não é fácil, não é simples. Ela pede muita reflexão. Mas eu acho que com certeza teve um contágio mútuo, todo mundo se apropriou de todo mundo, todo mundo aprendeu com todo mundo. [...] todo mundo se contagiou, aprendeu muito um com o outro. Ninguém saiu igual desse encontro.

Apropriação, aprendizado e contágio mútuo são algumas das noções trazidas nesse depoimento que apontam no mesmo sentido de

algumas expressões cunhadas por Seu Severino para qualificar o encontro de artistas e moradores. Ele define tal aproximação como uma “troca de idiomas”, na qual ele buscava adquirir “hábitos de importância”:

Porque todo o momento que a gente troca um idioma... Troca um idioma, troca uma palavra, a gente está aprendendo... Jamais eu vou saber do seu pensamento e jamais você vai saber do meu. A gente conversando, a gente trocando uma ideia, a gente chega o momento de saber um pouco das histórias uns dos outros. E foi minha parte com os artistas.

O que há de mais interessante nesse relato é o uso do termo idioma, que pode apontar para a comunicação entre culturas, povos e suas respectivas distâncias.

Se, por um lado, esse encontro foi marcado por contágio, aprendizado mútuo, trocas de saberes e formação de laços afetivos e políticos, por outro lado houve pontos de tensão e crise nesse processo de colaboração. Uma vez que os artistas, coletivos e demais colaboradores não tinham um fórum central de discussão e constituíam um grupo bastante heterogêneo, as ações eram construídas com muita fluidez, experimentação e espontaneidade, mas muitas vezes com pouca articulação. Sendo assim, muitas das ações foram realizadas de modo autônomo, sem uma prévia discussão, o que pode ser tomado em sua potência e em seus limites também.

Sobre os processos decisórios e o modo como grande parte das ações eram realizadas, Rodrigo Barbosa relatou:

Não existe um pensamento homogêneo e aí bateu o martelo e está todo mundo feliz com aquilo. As decisões eram tomadas por uma certa maioria de pessoas que faziam, porque as pessoas que não faziam... O cara vai lá e fica quieto, não deu a opinião dele e não transformou nada. Então, era muita gente dando opinião. No final das contas, tem alguma hora que você tem que fazer a coisa...

A construção de um espaço livre de experimentação e colaboração tem sua potência justamente nessa espontaneidade e liberdade de produzir ações em um contexto específico fora do circuito institucional de arte. No entanto, há o risco de despotencializar as mesmas ações ao não conseguir articulá-las de modo consistente entre os diversos grupos e ainda em diálogo com as demandas do movimento de moradia.

Gavin Adams alerta sobre esse risco ao fazer uma crítica direta sobre a colaboração dos coletivos artísticos com a ocupação, afirmando:

[...] os coletivos de arte, tomados em sua generalidade, não souberam aproveitar o potencial da situação apresentada pela ocupação Prestes Maia por causa da baixa politização dos coletivos, sua falta de práticas coletivas internas e sua baixa capacidade de escuta (2006, p. 10).

Apesar dessas diversas vozes dissonantes e diferentes perspectivas em relação ao mesmo processo de colaboração, houve infinitas ações com potenciais muito distintos em relação à força e o sentido de cooperação. Os primeiros meses de organização do movimento *Integração Sem Posse* foi um momento de intensa convergência de forças coletivas em direção a um mesmo objetivo. Coletivos organizados em rede e movimento social atuando colaborativamente na constituição de um coro polifônico de resistência, não sem experienciar crises, tensões e contradições - amplificadas por situações como o despejo da Ocupação Plínio Ramos.

Apropriação/cooptação

Entende-se aqui o termo apropriação enquanto "tomar como seu" (FERREIRA, 2008)¹²³ no sentido do empoderamento e da promoção de autonomia de determinado sujeito. Desse modo, busca-se analisar a potência da aproximação de prática artística com movimento

¹²³ Ver: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa*. Curitiba. Ed. Positivo, 2008.

social na medida em que linguagens e estratégias da primeira possam ser apropriadas pelo segundo como ferramentas de ação. Tanto a coordenação do MSTC como parte dos moradores da Ocupação Prestes Maia foram se apropriando das ferramentas que não tinham acesso até o encontro com os coletivos de arte e a rede de colaboração mais ampla. O registro das ações por fotógrafos ligados ao movimento, o uso de outras linguagens simbólicas e de meios visuais inéditos em suas manifestações são exemplos disso. Cibele Lucena observa isso a partir da proposta, por parte dos grupos, de usar ferramentas novas para o movimento, experimentando o que ela denomina "outras formas de dizer":

Acho que era um pouco de levar essas outras formas de dizer que o despejo, que a reintegração de posse do Prestes Maia, fazia parte de um processo de gentrificação do centro. Enfim, essa indignação que existia em relação a tudo isso era uma forma de "vamos achar outras formas de dizer isso"; era um pouco "vamos levar essas ações poéticas, essas performances, essas frases, essas bandeiras, essas coisas todas também lá para a porta, vamos levar para outros lugares; vamos usar isso". Eu acho que era um pouco isso e um pouco "vamos todo mundo, vamos lá, estamos juntos, falando que a gente é contra a reintegração de posse, que a gente está pensando nesse processo maior".

Ou seja, a rede de apoiadores usava suas ferramentas para produzir novos símbolos, mas a partir de uma convergência de objetivos e demandas, entendendo que a luta por moradia no centro da cidade está dentro de um processo maior de resistência à gentrificação.

Dois dos moradores entrevistados apontam as estratégias visuais produzidas pelos artistas como ferramentas que potencializaram a resistência do MSTC. Lamartine Brasiliano aponta a ação *SPLAC*¹²⁴ (2005) como uma eficiente estratégia poética para dar visibilidade para a questão política do movimento. Jomarina Pires, por sua vez, avalia também positivamente a utilização de novos dispositivos de veiculação dos objetivos do MSTC:

¹²⁴ *Salão de Placas Imobiliárias (SPLAC)*, ação citada no Capítulo 2.

[...] quem divulgou toda a Ocupação Prestes Maia para o mundo foram os artistas, porque a gente não tinha essa ferramenta para divulgar.

No entanto, ela também alerta para o risco de apropriação indevida do movimento por parte dos colaboradores externos. Afirma que o movimento de moradia precisa ter cuidado e que a melhor forma de evitar esse risco é participando ativamente de todo o processo:

Uma coisa que eu sempre falo, aonde eu vou, é que a participação das pessoas de fora, quando vem com o interesse de ajudar, isso é muito válido. Só que também o movimento tem que ter muito cuidado para não ficar aquele negócio: "Olha, eu vou lá só porque é de interesse meu, para eu fazer isso e desaparecer e não quero mais nem saber". Por isso que eu falo que é muito interessante a participação dos moradores junto com os artistas, para não deixar solto.

Se o movimento de moradia corre o risco de ver sua resistência indevidamente apropriada por artistas, coletivos ou outros "colaboradores" que queiram tirar vantagens dessa aproximação, esses últimos, por sua vez, correm o risco de ver suas ações críticas serem cooptadas pelo sistema institucional de arte. Ricardo Rosas (2005b)¹²⁵, em artigo sobre o coletivismo artístico no Brasil, aponta um hibridismo temático e também de linguagem, levando-se em consideração a grande variedade de coletivos que trabalhavam com diferentes comunidades desfavorecidas utilizando múltiplas linguagens artísticas. Segundo ele, muitas vezes os coletivos artísticos que atuam na esfera da intervenção política têm pouca clareza sobre a mensagem veiculada em suas ações. Desse modo, a indeterminação do foco da ação acaba por permitir a cooptação pelo mercado, transformando uma ação artística crítica em uma mercadoria inócua. Ainda que alerte para esse risco, Ricardo Rosas aponta para as práticas colaborativas entre coletivos e Ocupação Prestes Maia como uma potência de resistência.

¹²⁵ ROSAS, Ricardo. "Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?". 2005b.

É possível fazer um paralelo desses polos de apropriação e cooptação através das noções situacionistas de desvio e recuperação. Segundo Bob Black, os situacionistas se propunham a construir meios de sugar o sistema sem serem sugados por ele, apresentando essa questão a partir da polarização:

[...] *detournement* (tradução aproximada: desvio) e *recuperation* (tradução aproximada: recuperação). Virar imagens do sistema contra ele próprio era “*detourná-las*”, desviá-las. Mas ser “*virado*”, em contrapartida, [...] era ser recuperado pelo sistema como arte, como ideologia, como muitas formas fragmentárias de especialização ou oposição parcial (2006, p. 102).¹²⁶

A colaboração entre coletivos artísticos e movimento sem-teto em São Paulo pode ser situada a partir desse tensionamento entre desvio e recuperação. Por um lado, os coletivos atuavam de modo convergente com um movimento de resistência à gentrificação a partir da rede *Integração Sem Posse*, utilizando-se, por exemplo, da apropriação de placas imobiliárias para a produção de trabalhos críticos ao processo de especulação imobiliária. Por outro, alguns deles participavam ao mesmo tempo da Virada Cultural, uma estratégia que se utiliza de ações culturais para a revitalização higienizadora do centro de São Paulo. Além disso, a participação na *Bienal de Havana*, ainda que possa ser olhada em sua potência de dar visibilidade para um movimento social, corre o risco de perder sua força ao ser encapsulada enquanto registro no sistema de arte.¹²⁷ Mas, caminhar nesse fio da navalha, tensionado entre desvio e recuperação, é o desafio de propostas que se dispõem a atuar nos limites da arte com o ativismo político. Ao caminhar nesses limites, foram sendo experimentadas situações ao mesmo tempo de potência e contradição, como relata Cibele Lucena:

¹²⁶ BLACK, Bob. “A realização e a supressão do situacionismo”. In: *Groucho-marxismo*. São Paulo. Conrad, 2006. p. 102.

¹²⁷ O mesmo risco pode ser considerado em relação à ação do Grupo Mico no *Panorama das Artes Brasileiras* de 2001, na transposição para o museu de uma prática anônima produzida para o espaço público, citada no Capítulo 1 deste trabalho.

Acho que foi uma coisa tão complexa, cheia de camadas e desejos, encontros e desencontros, e tempos que estavam concatenados e tempos que estavam disparatados, que é difícil de fazer uma reflexão. Acho que foi na verdade uma coisa superinteressante, mas super cheia de contradições também, provavelmente de desencontros, de desentendimentos, de coisas não entendidas, de talvez muita falta de comunicação... [...] Então, acho que foi muito potente e todo esse encontro deu muita visibilidade para uma discussão muito importante para a cidade, para esse momento. Não só para essa cidade, mas para um fenômeno que é global. [...] Então, acho que foi super potente. Agora, com certeza, cheio de contradições e de dificuldades, de falta de comunicação, de falta de sintonia muitas vezes, de desencontros. [...] de falta de sistematizar o que estava vivendo para poder organizar. Muitas vezes a coisa aconteceu muito num impulso, [...] no calor das coisas.

No "calor das coisas" pode ser difícil atentar para todas as camadas existentes nessa relação entre grupos tão heterogêneos, entre tantos sujeitos/agentes individuais e coletivos, entre macro e micropolíticas que se afetam de tantos modos distintos. Talvez o caminho seja pensar tais práticas artísticas não somente a partir de binômios como arte ou ativismo, micro ou macropolítica, mas sim a partir das hibridizações desses campos.

Macro/micropolíticas

São muitas as possibilidades de aproximação de práticas artísticas coletivas com movimentos sociais, sendo que as mesmas podem ser desdobradas em uma série de estratégias poético-políticas distintas. Na referida situação se observam diversos tipos de relações estabelecidas entre pares de agentes individuais e coletivos: artista-morador, artista-comunidade, artista-movimento, coletivo-morador, morador-movimento, movimento-partido, coletivo-movimento, coletivo-coletivo e as tantas combinações possíveis. Não se pretende esmiuçar nesta pesquisa todas essas camadas de relação, por isso se elege aqui enfatizar genericamente as relações entre coletivos artísticos e

o Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC), considerando-os ainda como dois agrupamentos bastante heterogêneos.

Faz-se necessário apontar algumas possibilidades de relação entre arte e política. Segundo Miguel Chaia (2007, 2009),¹²⁸ a aproximação entre esses campos é um encontro de convivência paradoxal, uma vez que a arte aponta na “direção da criatividade, da liberdade, da pesquisa e da revolução de linguagem, e a política aponta para outro lado, que é a esfera das relações de poder, do conflito aguçado, da luta por pequenos poderes” (2007, p. 18). Desse modo, a política afetaria a arte de duas maneiras: instrumentalizando-a ou dificultando a produção artística. No entanto, ele diz que existem dois grandes contextos políticos nos quais a arte pode ser produzida com significado social: a política gerada no círculo de poder, ou seja, centrada no funcionamento das instituições; e a política de participação no espaço público, tomando política como práticas sociais ou ações dos sujeitos. Em outras palavras, pode-se dizer que esse dois contextos são a macro e a micropolítica, respectivamente.

Haveria, então, na assim denominada “Situação Prestes Maia”, esses dois contextos ou dimensões políticas sobrepostos em algum nível, uma vez que as relações entre os diversos artistas e coletivos com o movimento de moradia e os moradores perpassam essas duas dimensões.

Se na exposição *ACMSTC* as relações propostas estavam mais centradas no campo relacional da convivência e da troca intersubjetiva (micropolítica), no movimento *Integração Sem Posse* há o estabelecimento de um fluxo entre as práticas sociais convergentes de dois grupos distintos com a esfera de poder governamental (macropolítica). A grosso modo, é possível dizer que os coletivos artísticos partem de proposições estético-relacionais para ações político-culturais com um teor mais ativista, chegando, no limite, às discussões de ordem da política partidária. Segundo Flávia Vivacqua, a relação da rede

¹²⁸ Baseamo-nos aqui em dois textos do autor: 1) CHAIA, Miguel. “Arte e política: situações”. In: CHAIA, Miguel (Org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro. Azougue Editorial, 2007. 2) CHAIA, Miguel. “No fio da navalha”. Entrevista concedida a Fernanda Albuquerque. Revista *Tatuí* # 6. Recife, 2009.

de coletivos *Integração Sem Posse* com o MSTC começou a se desgastar justamente quando esbarrou nas ligações político-partidárias do movimento:

Aí, as negociações começaram a não se dar. Aí o que aconteceu é que houve um desgaste muito grande entre nós, por várias questões, por questões de curso, por questões de desgaste pessoal, porque para a manutenção algumas pessoas se envolveram muito mais do que outras. [...] Tinham pessoas ganhando uma visibilidade sobre esse movimento sem estar, nem estar tão envolvido assim. E, ao mesmo tempo, quando a gente se deu conta, todo esse processo partidário, hierárquico, quer dizer... Porque uma coisa é a gente estar nesse movimento revolucionário por uma causa justa, legítima, urgente, necessária, básica, que é habitação. Outra coisa é a gente estar nisso por uma ascensão de determinada forma política ao poder. E que no fim era o que a gente estava fazendo também.

Quando a relação se configura na dimensão micropolítica das ações dos sujeitos individuais e coletivos e nas possibilidades de troca entre os mesmos, a potência da colaboração é mais facilmente observável: basta que um espaço de convivência tenha sido vivenciado por esses sujeitos. Já na dimensão macropolítica, existem outras negociações, envolvendo grupos partidários, movimentos políticos e um jogo mais complexo de interesses. Quando coletivos de artistas se aproximam de um movimento de luta por moradia podem estar se envolvendo com um grupo político organizado a partir de uma rígida hierarquia verticalizada. Uma vez que tais coletivos têm uma organização mais horizontal, cria-se um estado de tensão, como foi descrito no relato acima.

Mas, não estariam as dimensões micro e macropolíticas totalmente imbricadas? Não seriam duas noções em constante tensão levando o conceito de política para além da política partidária, rumo aos novos movimentos sociais e suas criativas estratégias de ação?

É interessante destacar a fala de dois moradores da Ocupação Prestes Maia em relação ao posicionamento político dos artistas.

Lamartine Brasileiro relata que eles não tinham nenhuma militância política, mas que libertaram os moradores da falta de conhecimento:

Eles [os artistas] não eram ligados a nenhuma militância política, eles eram ligados a um resgate de uma entidade, de uma identidade. De uma identidade das pessoas excluídas pelo poder público. Eles queriam resgatar, tirar as pessoas da escuridão [...] Eles nos libertaram. A gente era acorrentado por correntes invisíveis, ou seja, a falta do conhecimento. E eles nos libertaram.

Ou seja, ele se refere a um resgate de identidade e um processo de libertação, mas não considera tais ações como do campo político. Já Seu Severino, num mesmo sentido, considera política apenas em sua conotação partidária, afirmando que tanto ele quanto “os artistas” não misturavam o trabalho artístico com política:

Eu não podia misturar uma coisa com a outra. Eu não podia misturar o trabalho artístico com política. A coordenação misturava, trabalho artístico com política. [...] Porque eles queriam que os artistas participassem da política. Os artistas não tinham esse negócio de participação com política. O voto deles era liberado. Eles não queriam esse negócio de chegar e ter o debate da política, nem essas coisas, o negócio deles era simples: o negócio deles era cultura, era arte.

Desse modo, ele faz uma distinção entre qualquer ativismo cultural e o campo político, igualando esse último à política partidária. Ainda nesse contexto, Seu Severino enfatiza que o movimento de moradia, no caso o MSTC, fazia uma pressão para que moradores e artistas colaboradores da ocupação se aproximassem de candidatos apoiados pelo movimento. Mais adiante, ao ser questionado sobre o fato da colaboração com um movimento social como o MSTC ser uma espécie de apoio a um movimento que é também político, ele faz uma distinção entre política social e política partidária:

Política social, tudo bem, eu concordo. Agora, a partidária não, que eles não misturam uma coisa na outra.

Há, a partir desses relatos, uma tensão entre a potência de ações de resistência político-cultural e o risco de sua apropriação por parte da política partidária, podendo instrumentalizar ou dificultar a produção artística, retomando a formulação de Miguel Chaia acima. Faz-se necessário, então, alargar a noção de política para além das estruturas partidárias, lançando novos olhares para a aproximação entre a prática artística e a militância ativista. Suely Rolnik (2009)¹²⁹ se utiliza das noções de micro e macropolítica - sendo a primeira tradicionalmente associada à figura do artista e a segunda à figura do militante - e propõe a superação da cisão entre ambas a partir de ações artísticas imbricadas de ativismo político. Ao contextualizar o capitalismo contemporâneo como um regime no qual a dominação e a exploração econômicas têm na manipulação da subjetividade via imagem uma de suas principais armas - senão a principal - afirma que "seu combate, portanto, deixa de restringir-se ao plano da economia política, para englobar os planos da economia do desejo e da política da imagem" (p. 161). Dessa maneira, a colaboração entre coletivos artísticos e movimentos sociais impõe-se como uma estratégia que potencializa o posicionamento crítico, tanto de uns quanto de outros, gerando "efeitos de transversalidade em seus respectivos terrenos". Ou seja, é na imbricação de estratégias supostamente micro e macropolíticas, na sobreposição dos planos da produção de subjetividade e da economia política, no contágio entre dispositivos simbólicos e de organização autogestionária, que tais ações adquirem sua potência singular de insurgência poética¹³⁰ a partir de uma perspectiva ético-estético-política.

¹²⁹ Rolnik, Suely. "Desentranhando futuros". In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. (Orgs.). *Conceitualismos do Sul/SUR*. São Paulo. Annablume. USP-MAC. AECID. 2009.

¹³⁰ Termo emprestado do pesquisador André Mesquita. Ver: MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo. Annablume/Fapesp, 2011.

Coletividades: redes, coalizões, rupturas, dissenso, resistências

Resistências: escapar aos clichês, sacar os limites, articular as redes [...] Afirmar o outro, o público, a geral, o carnaval das experiências, a criação de redes de redes de coletivos que criam movimentos, que potencializam resistências. Criar. Resistir agora!¹³¹

Ericson Pires

Foi mencionado anteriormente o caráter efêmero e espontâneo que muitas vezes o processo de formação de coletivos artísticos teve na história recente do coletivismo no Brasil. Nesse percurso específico entre o ACMSTC e a exposição *Território São Paulo*, constituiu-se uma cena com a participação de uma infinidade de grupos que se formaram, se separaram e se refizeram, sob a forma de coalizões temporárias que permanecem unidas enquanto há um sentido comum e afinidade. Essa rede de coletivos tem como característica uma transitoriedade na qual as recombinações se fazem a partir de laços afetivos e da colaboração em projetos pontuais tais como exposições coletivas, residências artísticas e intervenções em contextos específicos. Desse modo, grupos são formados em uma perspectiva de horizontalidade e as colaborações têm uma durabilidade bastante heterogênea. Por outro lado, os movimentos de moradia, ainda que tenham sido formados a partir de diversas dissidências, têm objetivos que só podem ser atingidos a partir de um longo processo de negociação e de um trabalho com grupos de base que leva anos.

Na relação entre a rede de coletivos artísticos que atuaram na Ocupação Prestes Maia e o Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC) percebe-se dois processos de temporalidades, onde os ritmos, os objetivos e as urgências divergem consideravelmente, o que, à primeira vista, pode parecer um fator que dificultaria um processo colaborativo duradouro. No entanto, interessa o seu ponto de convergência, no tempo e no espaço, quando cria-se uma *Zona Autônoma Temporária*, definida por Hakim Bey como

¹³¹ PIRES, Ericson. "Risco de arte: resistências". Revista *Global*, n.0. Rio de Janeiro, 2002. p. 25.

uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la (2011, p. 7).¹³²

As divergências, as dissidências, os conflitos e as diferentes temporalidades podem ser tomados não em sua dimensão negativa, mas sim em sua potência de criação de um espaço-tempo heterogêneo e efêmero, que se dissolve para se refazer tantas outras vezes sem ser capturado por rígidas estruturas de poder - como o Estado, um partido político ou o sistema de arte. Segundo relato de Túlio Tavares, a potência das ações na Ocupação Prestes Maia pode ser vista como um vírus:

[...] mas o vírus tem que estar lá e aquilo vai ter que estar eternamente desequilibrando, desarrumando, desorganizando, atrapalhando e que novas pessoas lá na frente, mesmo com o negócio embrulhadinho, vai ser captado por esse vírus maléfico, desorganizado e ela vai voltar a pensar coisas mais poderosas, mais potentes e que vai continuar desagregando e essa é minha grande tensão, que o Prestes Maia e toda essa história seja um elemento desagregador eterno de valores absolutos.

Assim, pode-se considerar a *Situação Prestes Maia* como um processo viral de agenciamento coletivo de zonas autônomas temporárias, produzidas a partir de incessantes recomposições dissensuais e não a partir da lógica do consenso. Aproxima-se das noções de Chantal Mouffe (2003)¹³³ a respeito da importância do dissenso no pluralismo democrático, uma vez que tais redes de coletividades podem ser pensadas como formas de resistência político-cultural, em que se destaca seu processo de construção de novas identidades políticas coletivas. Nesse sentido, Mouffe afirma que é preciso ir além do suposto consenso dominante no capitalismo neoliberal contemporâneo, e tomar como prática política de resistência não apenas a "defesa dos direitos de

¹³² BEY, Hakim. *TAZ - Zona Autônoma Temporária*. Rio de Janeiro. Rizoma Editorial, 2011. p. 7.

¹³³ MOUFFE, Chantal. "Democracia, cidadania e a questão do pluralismo". *Revista Política & Sociedade*. N. 03 - outubro de 2003. p. 11-26.

identidades pré-constituídas, mas antes [...] a constituição dessas identidades mesmas, num terreno precário e sempre vulnerável" (p. 14).

Esse encontro de coletividades heterogêneas é considerado a partir de suas diferenças, para além de uma estratégia consensual de reivindicação de direitos pré-definidos, mas na produção de novas identidades políticas coletivas, a partir do reconhecimento do dissenso¹³⁴ como elemento constituinte.

Ao pensar na produção de novas identidades políticas coletivas enquanto estratégias de resistência faz-se necessário delimitar dois conceitos subjacentes a essa afirmação. Produzir novas identidades coletivas tem a ver com a produção de subjetividade, definida, segundo Félix Guattari, para além de sua acepção individual e fixa. Subjetividade entendida enquanto produção por meio de *agenciamentos coletivos de enunciação* e definida (sempre provisoriamente) como:

[...] o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva (2000, p. 19).¹³⁵

Nesse processo incessante de re-existencialização individual e/ou coletiva, a resistência pode ser entendida para além de sua negatividade - como reação a algo - mas também em sua potência positiva enquanto afirmação de um modo de ser, de um modo de existência. Resistência enquanto re-existência¹³⁶, como um processo contínuo de ressingularização - o qual Guattari chamou de *heterogênese* (1990).¹³⁷

¹³⁴ Sobre as relações entre dissenso e democracia ver também: RANCIÈRE, Jacques. "O Dissenso". In: NOVAES, Adauto (Org.). *A crise da razão*. São Paulo. Companhia das Letras, 1996. p. 367-382.

¹³⁵ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo. Editora 34, 2000. p. 19.

¹³⁶ Ver ROQUE, Tatiana. "Resistências". *Revista Global*, n.0. Rio de Janeiro, 2002. p. 24-25.

¹³⁷ GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas, SP. Papirus, 1990.

Direito à cidade: a restauração da cidade subjetiva e as potências de multidão

A cidade produz o destino da humanidade: suas promoções, assim como suas segregações, a formação de suas elites, o futuro da inovação social, da criação em todos os domínios. ¹³⁸

Félix Guattari

A cidade de São Paulo no início do século XXI é o cenário do encontro de coletivos artísticos e o movimento de luta por moradia. No seu centro velho houve a convergência de intervenções artísticas críticas à cidade como produto-mercadoria e de ações diretas de ocupação de prédios ociosos. Através dessa contaminação, cheia de potência e tensões, houve uma colaboração de dois campos distintos na constituição de outros modos de produzir coletivamente o espaço urbano, onde o direito à cidade é retomado e atualizado a partir de dispositivos poético-políticos que atuam como forças de resistência aos processos de especulação e gentrificação em voga nesta e em tantas outras cidades.

Tendo dito isto, cabe então uma pergunta. Em uma configuração política onde as forças dominantes produzem o espaço urbano como forma-publicidade de mercadoria, totalmente regulado pelos parâmetros do mercado imobiliário, e na qual "as nossas cidades são apenas a fachada mais visível da atual mundialização desintegradora do capitalismo" (ARANTES, 2001, P. 129),¹³⁹ de que modo tais dispositivos se constituiriam como forças de resistência às estratégias de poder?

Não para responder a essa pergunta, mas para adensar o entendimento sobre a potência desse encontro, é preciso trazer à tona algumas considerações teóricas sobre a dimensão política da

¹³⁸ Idem. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo. Editora 34, 2000. p. 173.

¹³⁹ ARANTES, Otília B. Fiori. "Urbanismo em fim de linha". In: *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo. Edusp, 2001. p. 129.

cidade no contexto do capitalismo contemporâneo e das possíveis alternativas de resistência.

Partindo da questão da produção de subjetividade na cidade contemporânea, Félix Guattari aponta algumas saídas:

[...] o ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. [...] seus territórios etológicos originários - corpo, clã, aldeia, culto, corporação... - não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas se incrustam, no essencial, em universos incorporais. A subjetividade entrou no reino de um nomadismo generalizado (2000, p. 169).¹⁴⁰

Diz ele que tudo circula e tudo parece petrificar-se, permanecendo no lugar. No seio de espaços padronizados, tudo se tornou intercambiável, equivalente. Assim a subjetividade se encontra ameaçada de paralisia. Guattari defende que é preciso reengendrar a subjetividade constantemente, restaurando a "cidade subjetiva", que engaja tanto os níveis mais singulares da pessoa quanto os níveis mais coletivos. Para infletir o destino humano em um sentido menos serial, deveria então operar-se uma re-finalização coletiva das atividades humanas e, principalmente, de seus espaços construídos. Ao refletir sobre os espaços urbanos, ele afirma que o porvir da humanidade é inseparável do devir urbano e que já não é possível considerar a divisão mundial do trabalho em termos de centro e periferia, mas em termos de malhas urbanas superequipadas tecnologicamente e informaticamente, e imensas zonas de habitat de classes médias e de habitat subdesenvolvido. As cidades já não podem ser definidas apenas espacialmente, mas como megamáquinas de produção de subjetividade individual e coletiva. Já não há mais uma capital que domina a economia mundial e sim um arquipélago de cidades interligadas, uma cidade-mundo:

Pode-se dizer que a cidade-mundo do capitalismo contemporâneo se desterritorializou, que seus diversos constituintes se espargiram

¹⁴⁰ GUATTARI, Félix. "Restauração da cidade subjetiva". In: *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro. Editora 34, 2000. p. 169. (Texto escrito em vista da participação do autor no Colóquio "Homem, cidade, natureza: a cultura hoje", organizado pela UNESCO, no Rio de Janeiro, nos dias 25, 26 e 27 de maio de 1992).

sobre toda a superfície de um rizoma multipolar que envolve o planeta (p. 171).

Seguindo essa abordagem dos espaços construídos no capitalismo contemporâneo (Capitalismo Mundial Integrado, segundo Guattari), Michael Hardt (2001)¹⁴¹ vai desenvolver a ideia de Sociedade Mundial de Controle, a partir de um pequeno texto de Gilles Deleuze (1998)¹⁴². Hardt retoma a passagem da sociedade disciplinar para a sociedade de controle, sendo que a primeira se caracteriza pela organização disciplinar dos espaços sociais e suas leis: a família, a escola, a caserna, a fábrica, o hospital e a prisão. Já na sociedade de controle não há mais fora, sendo que os muros que definiam as instituições desmoronaram e não é mais possível compreender a organização social em termos da dialética espaços privados/espços públicos, ou dentro/fora.

[...] no processo da pós-modernização, esses espaços públicos se veem cada vez mais privatizados. A paisagem urbana não é mais a do espaço público, do encontro casual e do agrupamento de todos, mas dos espaços fechados das galerias comerciais, das autoestradas e dos condomínios com entrada privativa (HARDT, 2001, p. 360).

Tudo é espetáculo, não há um fora do mercado mundial: o planeta inteiro está sob o seu domínio. Já não importam os Estados-nação: o imperialismo deu lugar ao Império, essa forma de poder transnacional que tem por objetivo a natureza humana, portanto o biopoder. Seguindo este caminho de argumentação, Antonio Negri e Giuseppe Cocco (2005) vão assim definir o Império:

[...] é uma estrutura descentralizada e desterritorializada de governo, que integra progressivamente o espaço do mundo inteiro dentro de fronteiras abertas e em perpétua expansão. É um não-lugar universal (p. 49).¹⁴³

¹⁴¹ HARDT, Michael. "A sociedade mundial de controle". In: HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *O Império*. Rio de Janeiro. Record, 2001.

¹⁴² Ver: DELEUZE, Gilles. "Post-scriptum sobre as sociedades de controle". In: *Conversações*. São Paulo. Editora 34, 1998.

¹⁴³ NEGRI, Antonio; COCCO, Giuseppe. *GlobAL: biopoder e lutas em uma América Latina globalizada*. Rio de Janeiro. Record, 2005. p. 49.

Para romper com essa estrutura descentralizada de poder os autores apontam uma estratégia também descentralizada, ou seja, uma perspectiva de "inovação democrática radicalmente fundada nas dimensões constitutivas de desejo e de liberdade coletiva, que somente os movimentos sabem produzir" (p. 54). Trata-se de organizar em rede o trabalho dos movimentos, de constituir o espaço público do trabalho comum da "multidão", entendida aqui como um agrupamento disperso, heterogêneo, complexo, multidirecional¹⁴⁴.

Dessa maneira, esse encontro de coletividades heterogêneas é considerado a partir da convergência de diferentes campos que adotam a cidade como meio de ação. Encontro colaborativo que produz dispositivos poético-políticos que atuam como forças de resistência às estratégias de poder, organizando-se através de redes de trabalho, buscando constituir novos modos de produção/invenção do espaço público. Encontro de coletividades que se produzem enquanto multidão: multiplicidade de singularidades, agrupamento efêmero que se constrói desde o ponto de vista do desejo e da produção de subjetividade para a constituição de novos modos de relação/invenção do espaço biopolítico - de produção de vida.

Coletivos artísticos partiram de intervenções no espaço urbano e vivenciaram a experiência de construir e produzir a cidade, como no relato de Cibele Lucena:

Mas também de uma coisa muito potente, que aconteceu durante algum tempo, de uma potência muito grande, de ver o quanto aquele monumento enorme, aquela coisa gigante se transformou em uma coisa muito mais ampla sobre a cidade, sobre de quem é a cidade, como ela se constrói, [de] que direitos a gente tem na cidade, do direito à cidade, da construção da cidade, do direito ao centro, do centro ser nosso, de quem é o centro, de que processo é esse e que violento é esse processo.

¹⁴⁴ Apropriação do conceito de multidão de Antonio Negri e Michael Hardt, a partir da perspectiva desenvolvida por Peter Pál Pelbart. Ver: PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo. Iluminuras, 2011.

Por outro lado, o movimento sem-teto - formado em sua maior parte por pessoas que, geralmente, participam das ocupações por uma demanda de moradia - acaba por perceber a potência de suas reivindicações dentro do contexto mais amplo do direito à cidade. Segundo o relato de Jomarina Pires:

Porque quando a gente chega no movimento, a gente fala assim: "Vamos lutar pela moradia". Mas chegando dentro do movimento, se a pessoa mesmo se interessa... Você sabe que não é só pela moradia que a gente luta. Tem muitas coisas. Seus direitos, o direito de participação da cidade, que é um direito nosso.

Da intervenção urbana à invenção de espaços biopolíticos; da luta por moradia à construção do direito de participação na cidade. De distintos pontos de partida a um mesmo ponto de chegada, ainda que sempre provisório. Desta matéria pulsante, contraditória e intensa se fez o encontro de coletivos artísticos e movimento sem-teto na cidade de São Paulo, construindo juntos uma situação que reatualiza os diversos sentidos do direito à cidade. Esta é a potência que dá vida à cidade, produzindo novas subjetividades individuais e coletivas, como um vírus que aparece, desaparece e reaparece quando menos se espera.

Considerações finais

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.

Walter Benjamin

Resgatar as reminiscências de um passado recente a partir do processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos, Movimento Sem-Teto do Centro e comunidade da Ocupação Prestes Maia poderia adquirir muitos sentidos. Durante a investigação imersiva nesse universo, ficou cada vez mais claro que não havia a intenção de dissecar aquela situação e compreender "como ela de fato foi" e sim de retomar alguns de seus elementos constituintes para a problematização dos momentos atuais e futuros.

Do mesmo modo foi utilizado o percurso de alguns artistas e coletivos que desde o final dos anos 1960 vêm propondo ações críticas em relação à produção do espaço urbano, enquanto cenário material da vida. Essa tentativa de traçar um itinerário constituído pelo pensamento de alguns autores e pelo trabalho de determinados artistas e coletivos, ao longo de aproximadamente 50 anos, tem o objetivo de, se não encontrar, forjar uma genealogia descontínua de práticas artísticas de caráter crítico-político preocupadas com a produção dos espaços de vida. Seria um pouco difícil, e desnecessário para os objetivos desta pesquisa, mensurar a influência direta ou indireta dos situacionistas, de Artur Barrio, Hélio Oiticica, Cildo Meireles e do 3Nós3 no trabalho dos artistas e coletivos participantes da Ocupação Prestes Maia. No entanto, existe algo de uma mesma inquietação nesses artistas todos, uma vez que, de modos diversos e em tempos distintos, apropriaram-se das questões socioculturais de seus contextos de vida para a produção de seus trabalhos. Aproximaram-se do cotidiano político e o incluíram em seus processos poéticos, com a pretensão de mudarem ambos,

afetando-se um pelo outro. Nesse caso é mais fácil visualizar o quanto tais trabalhos foram afetados pelo contexto político; já o contrário é mais nebuloso e de difícil avaliação. Ou seja, em que medida trabalhos artísticos podem afetar e transformar uma realidade sociopolítica? O quanto podem avançar nessa direção sem deixarem de ser arte e se transformarem em manifestação política? Tanto os situacionistas quanto os apoiadores da Ocupação Prestes Maia foram até o limite dessas questões, pois, ao proporem intervenções para transformar a realidade cotidiana chegaram a um ponto onde arte e ativismo político se misturam e talvez já não se saiba o que é específico de cada um. Seja em Maio de 1968 em Paris ou nas situações de risco de despejo nas ocupações de São Paulo, há um momento em que as tensões explodem e as urgências podem parecer distintas, momento em que os limites entre o artístico e o político se rompem e que já não se sabe em que terreno se está pisando. Talvez aqui se tenha que desconstruir essa separação que tradicionalmente se faz entre o estético e político e tecer novas construções teóricas acerca de seus pontos de contato e de hibridização.

Tanto os artistas quanto os militantes dos movimentos de moradia estão reivindicando o direito de usar a sua cidade, de produzi-la enquanto obra coletiva, seja com o intuito de questionar os modos de vida urbana que nossa sociedade produz, seja com o intuito de fazer valer a função social de edifícios desocupados no centro da cidade de São Paulo.

No entanto, por fim, cabe ressaltar a título de conclusão sempre provisória, que esse é um campo conflituoso, onde o risco é parte constituinte de sua especificidade. Projetos artísticos coletivos que indagam sobre essas relações entre arte, política e as questões da vida em uma cidade que produz um espaço estrategicamente excludente estão operando em um campo minado, onde talvez não seja possível entrar sem arriscar-se.

Referências bibliográficas

AB'SABER, Aziz; KEHL, Maria Rita; FERNANDES, Pádua. "Revitalizar sem segregar: o direito à cidade". *Folha de São Paulo*. 12 de abril de 2006. Publicado em: FÓRUM CENTRO VIVO. *Dossiê de Denúncia: Violações dos Direitos Humanos no Centro de São Paulo*. 2006.

ADAMS, Gavin. "Como passar um elefante por baixo da porta?". 2005.

Disponível em:

<www.canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?p=160&highlight=#160>

ADAMS, Gavin. "Coletivos de arte e a Ocupação Prestes Maia em São Paulo". 2006.

Disponível em: <www.cidadesemnome.org.br>

AFFONSO, Elenira. *Teias de Relações na Ocupação Prestes Maia*. Dissertação de Mestrado. FAUUSP. 2010.

AQUINO, Carlos Roberto Filadelfo de. *A coletivização como processo de construção de um movimento de moradia: uma etnografia do Movimento Sem-Teto do Centro*. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP. 2008.

_____. "A construção do centro de São Paulo como arena política dos movimentos de moradia". *Ponto Urbe* 6. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP. Ano 4. Agosto 2010. São Paulo.

Disponível em:

<www.pontourbe.net/edicao6-artigos/120-a-construcao-do-centro-de-sao-paulo-como-arena-politica-dos-movimentos-de-moradia>

ARANTES, Otília B. Fiori. "Urbanismo em fim de linha". In: *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo. Edusp, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo. Martins Fontes, 2005.

BARRIO, Artur. "Manifesto". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006. p. 262-263.

BÉNILDE, Marie. "Internet semeia a palavra democrática". Dossiê 06 / Le Monde Diplomatique Brasil - Ano 1. julho/agosto, São Paulo, 2011. p. 37-39

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo. Brasiliense, 1994 - (Obras escolhidas; v. 1).

BERENSTEIN-JACQUES, Paola. (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2003.

BEY, Hakim. *TAZ - Zona Autônoma Temporária*. Rio de Janeiro. Rizoma Editorial, 2011.

BLACK, Bob. "A realização e a supressão do situacionismo". IN: *Groucho-marxismo*. São Paulo. Conrad, 2006.

BORGES, Fabiane. "Ocupação de espaços, almas e sentidos". *Revista Global Brasil*. Número 2. maio/junho/julho 2004. p. 38-41.

_____. *Domínios do Demasiado*. Hucitec. São Paulo, 2010.

BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. *Livre-troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1995.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo. Martins, 2009.

CANTON, Kátia. *Da política às micropolíticas*. São Paulo. Martins Fontes, 2009.

CHAIA, Miguel (Org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro. Azougue Editorial, 2007.

_____. "No fio da navalha". Entrevista concedida a Fernanda Albuquerque. Revista *Tatuí* # 6. Recife, 2009.

COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL. *Cidade Luz: uma investigação-ação no centro de São Paulo*. São Paulo. Editora PI, 2008.

CONTRAFILÉ. *A rebelião das crianças*. São Paulo. VAI/Prefeitura de São Paulo, 2007.

DELEUZE, Gilles. "Post-scriptum sobre as sociedades de controle". In: *Conversações*. São Paulo. Editora 34, 1998.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia (volume 1)*. Rio de Janeiro. Editora 34, 2004.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo. Perspectiva, 2009.

FÓRUM CENTRO VIVO. *Dossiê de Denúncia: Violações dos Direitos Humanos no Centro de São Paulo*. São Paulo, 2006.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid. Akal, 2001.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo. SESC; Annablume, 1997.

_____. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no museu*. São Paulo. Iluminuras, 1999.

_____. *Arte conceitual*. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 2006a.

_____. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo, 2006b.

_____ ; LONGONI, Ana (Orgs). *Conceitualismos do Sul/SUR*. São Paulo. Annablume. USP-MAC. AECID. 2009.

FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi Somos Nós. Cartografia do racismo para o jovem urbano*. São Paulo. VAI/Prefeitura de São Paulo, 2007.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. "Poéticas políticas, políticas poéticas: comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros". In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/E-compós*. Brasília, v.13, n.1, jan./abr.2010.

Disponível em:

<www.e-compos.org.br>

GOUDET, Mila. *Naufrágios urbanos*. Dissertação de Mestrado. Depto de Psicologia Clínica - Núcleo de Subjetividades Contemporâneas. PUC/SP, 2005.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas, SP. Papyrus, 1990.

_____. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. São Paulo. Editora 34, 2000.

HARDT, Michael. "A sociedade mundial de controle". In: HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *O Império*. Rio de Janeiro. Record, 2001.

HARVEY, David. "El derecho a la ciudad", *Newleft Review*, 53, 2008, p. 23-40.

_____. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo. Annablume, 2005.

_____. "Direito à cidade". Palestra inaugural do seminário "Lutas pela reforma urbana: o direito à cidade como alternativa ao neoliberalismo", organizado pelo Fórum Nacional de Reforma Urbana. Fórum Social Mundial, Belém. 29.01.2009.

Disponível em:

<www.deriva.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=58:direito-a-cidade-david-harvey&catid=1:latest-news&Itemid=71>

KEHL, Maria Rita. "Olhar no olho do outro". IN: *Bienal de São Paulo (27.: 2006). 27.Bienal de São Paulo: seminários / curadoria geral Lisette Lagnado; co-curadores Adriano Pedrosa... [et al]; curador convidado Jochen Volz*. - Rio de Janeiro. Cobogó, 2008.

KESTER, Grant H. "Colaboração, arte e subculturas". In: *Caderno VideoBrasil | Associação Cultural VideoBrasil, Vol 2*. São Paulo. Associação Cultural VideoBrasil, 2006.

KOWARICK, Lúcio. *Viver em risco: sobre a vulnerabilidade socioeconômica e civil*. São Paulo. Editora 34, 2009.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Situacionista: teoria e prática da revolução*. São Paulo. Conrad, 2002.

_____. *Deriva, psicogeografia e urbanismo unitário*. Erahsto Felício, organização. Porto Alegre. Deriva, 2007.

KRAUSS, Rosalind. "A escultura no campo ampliado". *Revista Gávea da Pontifícia Universidade Católica - PUC*. Rio de Janeiro. 1995. p. 87-93.

KWON, Miwon. "One place after another: notes on site specificity". October vol. 80. (Spring 1997), p. 85-110.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo. Centauro, 2001.

LIMA, Daniel; TAVARES, Túlio (Eds.). *I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo (Anais)*. São Paulo, outubro de 2003 (publicação independente).

LUDD, Ned (Org.). *Urgência das ruas: black block, reclaim the streets e os dias de ação global*. São Paulo. Conrad, 2002.

MACIEL, Kátia. "Cildo Meireles. O malabarista e a arte do virtual".

Disponível em:

<www.katiamaciel.eco.ufrj.br/textos_CildoMeireles.htm>

MATOS, Olgária C.F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo. Brasiliense. 1989.

MEIRELES, Cildo. "Inserções em circuitos ideológicos". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006. p. 264-265.

MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo. Annablume/Fapesp, 2011.

MOUFFE, Chantal. "Democracia, cidadania e a questão do pluralismo". Revista Política & Sociedade. N. 03 - outubro de 2003. p. 11-26.

NEGRI, Antonio; COCCO, Giuseppe. *GlobAL: biopoder e lutas em uma América Latina globalizada*. Rio de Janeiro. Record, 2005.

NEUHOLD, Roberta dos Reis. "Os movimentos de sem-teto e a luta pelo direito à moradia na área central da cidade de São Paulo". III Simpósio Lutas Sociais na América Latina. Grupo de Estudos

de Política da América Latina (GEPAL), Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina. Setembro de 2008.

Disponível em:

<www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/terceirosimposio/robertadosreis.pdf>

OCCUPY / [David Harvey ...et al.]; São Paulo, Boitempo / Carta Maior, 2012.

OITICICA, Hélio. "Esquema geral da nova objetividade". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006. p. 154-168.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. "Duração / temporalidade / desmaterialização (ou quase) / colaboração na esfera pública: dois casos de interação explícita com as comunidades e uma viagem solitária de artistas latino-americanos (ou quase)". 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anap) - Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis, 2008.

OLIVEIRA, Nathalia C. "O movimento dos sem-teto da cidade de São Paulo: semelhanças e diferenças". III Simpósio Lutas Sociais na América Latina. Grupo de Estudos de Política da América Latina (GEPAL), Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina. Setembro de 2008.

Disponível em:

<www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/terceirosimposio/nathaliaoliveira.pdf>

OSBORNE, Peter. *Conceptual Art. Survey*. 2002. p. 13-51.

PALLAMIN, Vera. "Do lugar comum ao espaço incisivo - dobras do gesto estético no espaço urbano". In: MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org.). *Espaço e Performance*. 1 ed. Brasília: Universidade de Brasília / Instituto de Arte, 2007, v. 1, p. 181-193.

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo. Iluminuras, 2011.

PIRES, Ericson. "Risco de arte: resistências". *Revista Global*, n.0. Rio de Janeiro, 2002. p. 25.

_____. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro. Aeroplano, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. "O Dissenso". In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo. Companhia das Letras, 1996. p. 367-382.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. In: ROLNIK, Raquel; MORAIS, Regis; WRIGHT, Charles Leslie. *O que é cidade/violência urbana/transporte urbano*. São Paulo. Círculo do Livro, 1990. Coleção Primeiros Passos. Volume 26.

_____. "Um novo lugar para o velho centro". Publicado no site: www.integracaoemposse.zip.net (18.04.2006). Publicado originalmente no jornal *O Estado de São Paulo*. 16.04.2006.

_____. "Direito à moradia versus especulação imobiliária". Entrevista. *Revista Caros Amigos*. N.169. Abril 2011. São Paulo.

ROLNIK, Suely. "Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético / estético / política no trabalho acadêmico". *Cadernos de Subjetividade*, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

_____. "Desentranhando futuros". In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. (orgs.). *Conceitualismos do Sul/SUR*. São Paulo. Annablume. USP-MAC. AECID. 2009. p. 155-163

_____. (Org.) *Revista Parachute*. N. 116. Canadá. Janeiro de 2005.

ROQUE, Tatiana. "Resistências". Revista *Global*, n.0. Rio de Janeiro, 2002. p. 24-25.

ROSAS, Ricardo. "Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil". 2005(a).

Disponível em:

<www.p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl>

_____. "Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?". 2005(b).

Disponível em:

<www.canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?t=519&view=previous>

_____. "Táticas de aglomeração". 2006

Disponível em:

<www.corocoletivo.org/reverberacoes/publicacao.htm#taticas>

SANTOS, Milton. *Metrópole Corporativa Fragmentada: o caso de São Paulo*. São Paulo. EDUSP, 2009.

SCHWARZ, Peter. "1968: a greve geral e a revolta estudantil na França". Revista *Maisvalia*, agosto-novembro 2008. Ano II. N. 3. São Paulo. 2008. p. 78-91.

SIMMEL, Georg. "Metrópole e vida mental". In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro. Zahar, 1973.

Jornais / periódicos:

BALAZINA, Afra. "Sem-teto faz biblioteca em prédio invadido". *Folha de S.Paulo*, 01.02.2006. p. C1.

BERGAMO, Mônica. "Invadir, ocupar, colorir". *Folha de S.Paulo*. Ilustrada. 14.12.2003. p. E2.

BRASILINO, Luís. "A arte questiona o uso do espaço público". *Brasil de Fato*, 30.06 a 6.07.2005. p. 16.

CHAUÍ, Marilena. "Democracia é conflito, não ordem, diz Chauí". Entrevista concedida a Rafael Cariello. *Folha de S.Paulo*, Brasil, São Paulo, 03.08.2003.

Disponível em:

<www.acervo.folha.com.br/fsp/2003/08/03/2>

HIRSZMAN, Maria. "Uma arte coletiva, pública e com raízes no real". *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. 16.12.2003. p. D10.

IZIDORO, Alencar. "Despejo anunciado aflige Prestes Maia, 911". *Folha de S.Paulo*, 14.07.2005. p. C5.

LONGMAN, Gabriela. "Coletivos 'vão' à Bienal de Havana via fax". *Folha de S.Paulo*, 27.03.2011. p. E7.

MONASCHESE, Juliana. "A explosão do a(r)tivismo". *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 06.04.2003. p. 4-9.

OLIVEIRA, Marcelo. "6.100 sem-teto invadem seis imóveis em menos de uma hora em São Paulo". *Folha de S.Paulo*, Cotidiano, São Paulo, 26 out. 1999.

Disponível em:

<www.acervo.folha.com.br/fsp/1999/10/26/264>

RODRIGUES, Marcelo Netto. "Uma escola contra a estupidez". *Brasil de Fato*, 23 a 29.03.2006. p. 16.

"Arte política em prédio ocupado". *O Estado de São Paulo*, 29.03.2006. p. C5.

"*Quem não luta, tá morto!*" Boletim informativo da FLM - Frente de Luta por Moradia. Número 05. Maio de 2008.

Disponível em:

<www.portalfilm.com.br>

"*Quem não luta, tá morto!*" Boletim informativo da FLM - Frente de Luta por Moradia. Número 07. Novembro de 2009.

Disponível em:

<www.portalfilm.com.br>

"*Quem não luta, tá morto!*" Boletim informativo da FLM - Frente de Luta por Moradia. Número 08. Junho de 2010.

Disponível em:

<www.portalfilm.com.br>

Documentários e vídeos:

"*À Margem do Concreto*", Brasil, 2006. Direção: Evaldo Mocarzel.

"*A rebelião das crianças*". Brasil, SD. Direção: Contrafilé.

"*A vernissage*". Brasil, 2006. Direção: Flávia Sammarone e Túlio Tavares.

"*ACMSTC*". Brasil, 2003. Direção: Catadores de Histórias.

"*Barricada Dignidade*". Brasil, 2008. Direção: Elefante.

"*Dignidade*". Brasil, 2006. Direção: Elefante.

"*Eletrocardiograma social do centro*". Brasil, 2005. Direção: Túlio Tavares e Antonio Brasileiro.

"*Escândalos públicos e ontológicos*". Brasil, 2005. Direção: Catadores de Histórias.

Disponível em:

<www.vimeo.com/30607746>

"*Experiência Imersiva Ambiental*". Brasil, SD. Direção: EIA.

"*Intervenção urbana e arte*". Brasil, SD. Direção: C.O.B.A.I.A.

"*Manifestação dos artistas no Prestes Maia*". Brasil, 2006. Direção: Túlio Tavares e Flávia Sammarone.

"*Marcas do caminho*". Brasil, 2003. Direção: Rodrigo Barbosa.

Disponível em:

<www.youtube.com/watch?v=x2c6SQhDUps&feature=plcp&context=C35dcb56UDOEgsToPDskLeeQsMqZuFKPEcvzcnCI9w>

"*Ocupar, resistir, construir, viver*". Brasil, 2005. Direção: Túlio Tavares e Antonio Brasileiro.

"*Plínio Ramos, 82*". Brasil, 2005. Direção: Melina Anthis e Chico Linares.

"*Políticas do Dissenso*". Compilação de vídeos com ações dos coletivos Bijari, Catadores de Histórias, Cia. Cachorra, Experiência Imersiva Ambiental (EIA), Elefante, Esqueleto Coletivo, Nova Pasta e outros. Brasil, 2007. Organização: Túlio Tavares.

"*Quem representa o povo?*". Brasil, 2005. Direção: Gira.

"*Reunião com a polícia*". Brasil, SD. Direção: Túlio Tavares e Flávia Sammarone.

"*Sábados Culturais no Prestes*". Brasil, 2005. Direção: Nova Pasta.

"*Sala Especial da Bienal de Havana acontece no Prestes Maia*". Brasil, 2006. Direção: Túlio Tavares, Antonio Brasileiro, Bijari, ARNST, Catadores de Histórias, Coringa, Cobaia, Contrafilé, EIA, Esqueleto Coletivo, Elefante, Frente 3 de Fevereiro, Matilha, Nova Pasta, Tranca Rua.

"*Zumbi Somos Nós*". Brasil, 2007. Direção: Frente 3 de Fevereiro. Disponível em:

<www.frente3defevereiro.com.br>.

"468". Brasil, 2006. Direção: Bijari.

Internet:

Na Borda: www.naborda.com.br

Centro de Mídia Independente: www.midiaindependente.org

Cidade Sem Nome: www.cidadesemnome.org.br

Deriva: www.deriva.com.br

EIA: www.mapeia.wordpress.com / www.eia05.zip.net

Fórum Nacional de Reforma Urbana:
www.forumreformaurbana.org.br/

Frente de Luta por Moradia: www.portalfilm.com.br

Integração Sem Posse: www.integracaosemposse.zip.net

Movimentos dos Trabalhadores Sem-Teto: www.mtst.info

Revista Global: www.revistaglobalbrasil.com.br

Túlio Tavares: www.tuliotavares.wordpress.com/prestes-maia-aco-es-culturais/

<http://saudosamalocalocaloquerida.blogspot.com/2011/11/movimento-sem-teto-faz-ocupacoes.html>

<http://www.mtst.org/>

<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/habitacao/noticias/?p=15757>

<http://www.estadao.com.br/noticias/cidades,sem-teto-ocupam-imoveis-no-centro-de-sp-e-armam-barracas-no-viaduto-do-cha,543067,0.htm>

ANEXOS

A - Variados:

AA) Cartaz/convite impresso do ACMSTC (fotocópia):

AB) Convite aberto para participação no ACMSTC¹⁴⁵, para divulgação via email:

ACMSTC ou MSTCCC ou MSTCAC

Arte Contemporânea no Movimento Sem-Teto do Centro

Somos coletivos de arte que unem arte e política contemporânea. Estamos nos dispondo a experimentar novos processos de criação a partir de nossa relação com o Movimento dos Sem-Teto do Centro de São Paulo. Nosso encontro com o Movimento dos Sem-Teto é vivificador na medida em que tem nos propiciado experimentar invenções de novas possibilidades de atuação na realidade. Entendemos que esses movimentos vão muito além da luta por moradia ou luta por espaços de exposições de arte, pois nesses agenciamentos experimentamos potências de multidão, com força de interferir no rumo normal das coisas. Estamos tentando criar modos de amplificar criativamente pequenas singularidades do movimento sem-teto, que ninguém vê: suas relações de comunidade nos espaços de ocupação, a imprevisibilidade dos seus projetos individuais e coletivos; a instabilidade material e emocional que sofrem ao se verem sempre na iminência do despejo, da reintegração de posse aos antigos proprietários; sua relação conosco; nossa relação com eles. Experimentar e fazer arte dentro dos espaços de ocupação é um movimento dentro do Movimento, pois trata-se de uma junção que de alguma forma articula-se numa rede de criação onde arte e vida se misturam, gerando possibilidades de existência que se constitui como zonas autônomas ontológicas.

Objetivos

Fazer durante dois dias, sábado e domingo (13 e 14 de dezembro), uma exposição de arte contemporânea em trinta andares da ocupação Prestes Maia. Participação de provavelmente quarenta artistas e quinze coletivos de arte.

Fazer exposição de arte, exposição de artesanato, apresentação de dança e música dos moradores da ocupação.

Fazer oficinas culturais de circo, teatro, história, pintura, argila, gravura, kung fu, dança e brinquedo.

¹⁴⁵ BORGES, Fabiane. *Domínios do Demasiado*. São Paulo. Hucitec, 2010. p. 77.

Fazer um grande encontro de movimentos: Políticos, Artísticos, Públicos.

Apresentar à sociedade a força, a importância e a organização do MSTC. Apresentar arte contemporânea em contextos culturais específicos e diversificados.

Interagir moradores da ocupação, artistas, coordenadores, público visitante e movimentos diversos.

Trazer dinheiro para o movimento dos sem-teto com o comércio de comidas, bebidas, venda de objetos de fabricação própria e estacionamento.

Cronograma

Sábado e domingo 29 e 30 de novembro, visita ao espaço.

Domingo 30 de novembro às 18h, reunião geral antes da exposição (segundo andar bloco B).

7 a 12 de dezembro, montagem.

13 e 14 de dezembro, exposição.

14 de dezembro às 18h, debate sobre arte contemporânea e ações políticas (segundo andar bloco B).

É importante a participação da maior quantidade possível de artistas, coletivos,icineiros, coordenadores do movimento e coordenadores do evento. Vamos definir espaços, conversar sobre a exposição, as oficinas, as atrações, a experiência e tudo que seja pertinente.

Endereço: Rua Prestes Maia, 911, próximo à estação da Luz.

Artistas e coletivos que já confirmaram presença: Alexandre Ruger, Anabella Santos, André Bueno, André Komatsu, Augusto Citrangulo, Bruna Tavares, César Rosa, Cheli Urbam, Cristiana Moraes, Dália Rosenthal, Daniela Matos, Débora Muzskat, Dedão, Eduardo Verderame, Fabiane Borges, Fabiana Rossarola (laranjas Poa), Flávia Vivacqua, Fúlvia Molina, Gabriela Inui, Gavin Adams, Guilherme, Godoy, Graziela Kunst, Iatã Canabrava, Juliana Dornelles, Julio Kohl, Laerte Ramos, Marcelo Cidade, Paulo Harttman, Regina Silveira, Luciana Costa, Marcos Vilas Boas, Mariana Cavalcante, Maristela Cabelo, Mauro de Souza, Mônica Nádor, Mozart Mesquita, Noêmia Nunes, Pablo Vilar, Paulo Zeminian, Rafael Adaime, Renan Costa Lima, Ricardo Basbaum, Ricardo Ramalho, Rodrigo Araújo, Rodrigo Barbosa, Roger Barnabé, Tereza Salazar, Thiago Judas, Silvia Cruz, Túlio Tavares, Vivian Kass, Agentedupla, A Revolução Não Será Televisada, Bartolomeu,

Bijari, Brócolis, Catadores de Histórias, Contra-Filé, Coringa, Esqueleto Coletivo, Formigueiro, Nova Pasta, Mídia Tática, Rejeitados, Piratininga, Transição Listrada, Radioatividade.

Várias ONGs e Movimentos dos mais diversos foram convocados. A lista sairá conforme for sendo confirmada.

Articulação

Fabiane Borges, tel.3334-1384, Túlio Tavares, tel.3864-8551, Emanuely de Vitória, tel.3333-6961, Mila Goudet, 3742-0886, Dolores Galindo (Tina), 9121-0144.

AC) Manifesto "Integração Sem Posse X Reintegração de Posse", 2005¹⁴⁶:

Integração sem posse X Reintegração de posse

Ação coletiva de apoio ao MSTC contra a reintegração do Prestes Maia

Dia 2 de julho, das 14hs às 24hs, na Av. Prestes Maia, n 911



Participem dessa ação coletiva!

Membros da sociedade civil, setores da cultura e movimentos populares, realizarão uma manifestação pública, em frente ao edifício Prestes Maia. Nessa ação coletiva haverá projeção de vídeos e documentários sobre a história desta e outras ocupações, além de intervenções artísticas e musicais.

- Durante 20 anos o edifício Prestes Maia ficou abandonado, tornando-se por lei um bem público.
- Os proprietários devem quase R\$5 milhões de IPTU aos cofres públicos.
- Além disso, não possuem a escritura do imóvel, documento que comprovaria a posse.
- Apesar disso, o pedido de reintegração de posse do Prestes Maia, feito por seus proprietários, foi aceito pela Prefeitura.
- O MSTC ocupa o Prestes Maia desde 2001, com o propósito de conseguir oficializá-lo e reformá-lo para moradia.
- Mas agora as 468 famílias, entre crianças, jovens, idosos e adultos, serão despejados, a qualquer momento.
- 2,5mil pessoas, na sua maioria trabalhadores, que não terão para onde ir.
- Não há por parte da Prefeitura um posicionamento, muito menos uma garantia de relocar essas famílias, quando ocorrer à reintegração.

Essa ação coletiva pretende mobilizar a opinião pública para que esse ato desumano não aconteça. Informando a sociedade que o MSTC só exige aquilo que lhe é devido por lei. Moradia é um direito de todo cidadão!

Para assinar o manifesto a favor do movimento e assistir a um documentário sobre um ato de reintegração, acesse www.midiaindependente.org

Para saber mais sobre o MSTC: www.mstc.org.br

O blog da ação é <http://integracaoemposse.zip.net>

Entre em contato pelo email integracaoemposse@gmail.com

¹⁴⁶ Ver: <www.integracaoemposse.zip.net>.

AD) Convites eletrônicos das ações aos sábados¹⁴⁷:



Arte: Bijari



Arte: Caio Fazolin e Túlio Tavares

¹⁴⁷ www.integracaosemposse.zip.net

**INTEGRAÇÃO SEM POSSE
X
REINTEGRAÇÃO DE POSSE**

**Mostra de filmes e vídeo-arte
na OCUPAÇÃO PRESTES MAIA**

**PARA CRIANÇAS
14H00
SENHOR DOS ANÉIS:
A SOCIEDADE DO
ANEL.**

**FILMES / VÍDEO ARTE
16H00
BIJARI
ESQUELETO COLETIVO
NOVA PASTA
MENOSSÓES
A.R.N.S.T.
OS BIGODISTAS
ZOX
DIA GACHORRA
CATADORES DE
HISTÓRIAS
COLECTIVO
C.O.B.A.I.A
PIGMEUS
RADIOATIVIDADE
DMI
LUCAS FAZZIO
CAETANO GOTTARDO
MARIANA K
MILENA SZ.**

**+ intervenções
+ oficinas
+ performances**

**16/07/05
SÁBADO
A PARTIR DAS 14H**

**INTEGRAÇÃOSEMPOSSE.ZIP.NET
AV: PRESTES MAIA, 911
EM FRENTE A ESTAÇÃO LUZ DO METRÔ**

Arte: Caio Fazolin e Túlio Tavares

**INTEGRAÇÃO SEM POSSE
X
REINTEGRAÇÃO DE POSSE**

**APOIE 468 FAMÍLIAS
QUE FICARÃO SEM MORADIA**

**+ música
+ intervenções
+ oficinas
+ performances**

**23/07/05
SÁBADO
A PARTIR DAS 15H**

**INTEGRACAOSEMPOSSE.ZIP.NET
AV: PRESTES MAIA, 911
EM FRENTE A ESTAÇÃO LUZ DO METRÔ**

Arte: Caio Fazolin e Túlio Tavares

Integração Sem Posse X Reintegração de Posse

**Arte e Cultura na Ocupação Prestes Maia
Apoie 468 famílias que ficarão sem moradia
Intervenções, performances, música e oficinas.**

Sábado, 30/07/05 - das 15 às 22h • Av. Prestes Maia, 911 • <http://integracaoemposse.zip.net>

Arte: Mauro de Souza e Túlio Tavares

festa ocupação
Prestes Maia, 911 - ao lado do metro luz

forro - samba - drum bass - house - hip hop
sábado 10 de setembro a partir das 20h / entrada franca

venha conhecer a maior ocupação de sem tetos do centro
APOIO USINA SONORA

The poster features a collage of images: a breakdancer in a teal shirt performing a power move, a DJ at a table with a red and white checkered tablecloth, and a multi-story building with a red flag flying from the top. The background is black with a pattern of red dots of varying sizes.

Arte: Mauro de Souza

B - ENTREVISTAS

BA - Roteiro das entrevistas:

Para os artistas:

- 1) Comente brevemente seu percurso artístico e sua participação em coletivos de arte.
- 2) Como foi a sua aproximação com os movimentos sociais de moradia e a Ocupação Prestes Maia?
- 3) Descreva alguns dos seus trabalhos artísticos realizados na Ocupação (individuais e coletivos).
- 4) Como este encontro na Ocupação Prestes Maia afetou a sua produção artística? (durante e depois)
- 5) Como você acredita que estas ações artísticas afetaram a vida dos moradores da Ocupação Prestes Maia?
- 6) A partir do processo das intervenções artísticas realizadas durante os anos da Ocupação Prestes Maia, como você vê a relação entre arte e política?
- 7) Comente algumas ações específicas: ACMSTC, Integração sem posse, Bienal de Havana/Território São Paulo, Biblioteca Prestes Maia e Escola Popular Prestes Maia.
- 8) Quais são os seus projetos artísticos atuais?
- 9) Você mantém contato com moradores ou com o movimento de moradia?

Para os moradores:

- 1) Conte um pouco sobre a sua aproximação com os movimentos de moradia e com a Ocupação Prestes Maia?
- 2) Conte um pouco sobre o tempo em que viveu na Ocupação Prestes Maia.
- 3) Qual foi a sua relação com as atividades artísticas que aconteceram na Ocupação? Você acredita que isto alterou alguma coisa na sua vida ou sobre o que você pensa sobre arte?
- 4) Como você acredita aquela experiência afetou os artistas que participaram da Ocupação?
- 5) Sobre o trabalho que os artistas faziam aqui, você acha que era arte ou militância política?

6) Comente algumas ações específicas: ACMSTC, Integração Sem Posse, Bienal de Havana/Território São Paulo, Biblioteca Prestes Maia e Escola Popular Prestes Maia.

7) Onde você está vivendo hoje? Qual é sua relação com os movimentos de luta por moradia?

8) Você ainda mantém contato com os artistas que participaram da ocupação?

BB - Entrevistados:

- a) Túlio Tavares: integrante dos coletivos Nova Pasta e Bigodistas. [11.09.2010]
- b) Cibele Lucena: integrante dos coletivos Contra Filé, Frente 3 de Fevereiro; integrante dos coletivos Mico e Política do Impossível (extintos). [18.04.2011]
- c) Jomarina Pires: militante do MSTC; ex-moradora e coordenadora geral da Ocupação Prestes Maia. [10.07.2011]
- d) Lamartine Brasiliano: ex-morador da Ocupação Prestes Maia. [30.01.2012]
- e) Rodrigo Barbosa: integrante do Esqueleto Coletivo. [01.02.2012]
- f) Severino Manoel de Souza: ex-morador da Ocupação Prestes Maia. [05.02.2012]
- g) Flávia Vivacqua: integrante dos coletivos Horizonte Nômade e Elefante (extintos). [24.02.2012]