



Ocupação-Monumento: uma outra memória para São Paulo hoje¹

***Occupation-Monument: another memory for
São Paulo today***

***Ocupación-Monumento: otro recuerdo para
São Paulo hoy***

Erica Ferrari

*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo,
ericaferrari@usp.br*

¹ Parte de trabalho acadêmico, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2019, 'de terra, pedra e palavra / ocupação-monumento'. Produzido com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

A crise em relação aos monumentos e lugares de memória tradicionais revela a emergência contemporânea por outras narrativas históricas, a reivindicação de renovados usos do espaço da cidade e a luta por mais igualdade social. Esse trabalho parte de reflexão acerca do conceito de monumento na produção artística, considerando a Ocupação 9 de Julho, coordenada pelo MSTC (Movimento sem Teto do Centro) como possível monumento para a São Paulo de hoje.

Palavras chave: Monumento. Memória. Ocupação. Artes visuais.

Abstract

The crisis in relation to traditional monuments and places of memory reveals the contemporary emergency for other historical narratives and the struggle for more social equality. This research starts from the reflection on the concept of monument in artistic production, considering the 'Ocupação 9 de Julho', a building taken by MSTC, a movement that fights for the right of popular housing, as a possible monument for São Paulo of today.

Keywords: Monument. Memory. Occupation. Visual arts.

Resumen

La crisis en relación con los monumentos tradicionales y los lugares de memoria revela la emergencia contemporánea de otras narrativas históricas, la demanda de usos renovados del espacio de la ciudad y la lucha por una mayor igualdad social. Este trabajo parte de una reflexión sobre el concepto de monumento en la producción artística, considerando la Ocupación del 9 de Julio, coordinada por el MSTC (Movimento sem Teto do Centro) como un posible monumento para el São Paulo de hoy.]

Palabras clave: Monumento. Memoria. Ocupación. Artes visuales.

Um prédio que estava morto na cidade, em decomposição. Para quem vem pela Rua Álvaro de Carvalho, ele está escondido. Por detrás do muro grafitado, só vemos as copas de algumas árvores. Precisamos de distância para enxergar a torre do edifício, que se alonga por catorze pisos acima do solo. É o antigo prédio do INSS – Instituto Nacional de Seguridade Social, cuja fachada principal ocupa lugar de destaque na Avenida 9 de Julho. Edificado no início da década de 1940, sendo um dos primeiros da avenida, exhibe uma planta pouco convencional e uma distribuição que originalmente contemplava escritórios, setores de atendimento e apartamentos residenciais. O projeto é de Jayme Fonseca Rodrigues. As diferentes funções eram distribuídas por andares: nos primeiros alojava-se os serviços abertos ao público, seguido pelos escritórios e pelas habitações. Essas, com espaços generosos e todo um alto padrão de acabamento de meados do século XX, incluindo banheiros com grandes banheiras e varandas-solário, impressionavam à quem tinha a oportunidade de conhecê-las. Foram construídas como moradia para os funcionários do Instituto (inicialmente Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Empregados em Transportes e Cargas – IAPETC), provavelmente ocupadas pela elite burocrática do órgão. Essa especulação da primeira particularidade no uso da construção nos revela duas características que parecem endêmicas ao usufruto do

espaço de São Paulo: as boas residências são reservadas aos que tem dinheiro e os projetos arquitetônicos modernistas de vanguarda falharam perante essa regra, sendo majoritariamente desfrutados também por uma elite.

É interessante pensarmos nesse fato inicial da ocupação do edifício se observarmos sua história posterior e a simbologia que carrega hoje: ele é um marco para os movimentos de luta por moradia do centro da cidade, sendo um dos primeiros grandes prédios ocupados nos anos 1990. Podemos compreender a razão desse papel de destaque conhecendo o espaço. A natureza do edifício é intrinsecamente de uso público: o que se revela atrás do muro grafitado é um jardim com árvores e uma rampa curvilínea de acesso ao pátio interno e hall de distribuição. Um pedaço de intensa vitalidade espacial. Entrando pela passarela de ligação, o que sentimos é que essa intensidade não é gerada de fato pela exuberante arquitetura e vegetação: as pessoas que ali residem transformam todos os dias esse espaço e o dignificam para poderem chamá-lo de casa. Isso não tem equiparação com nenhum outro local de aspecto também esplêndido, porém de uso individualizado. A atividade e o cuidado coletivo fazem desse local único, uma exceção em relação a dinâmica de São Paulo.

O lugar, conhecido como Ocupação 9 de Julho, é coordenado pelo MSTC – Movimento sem Teto do Centro, responsável pela organização, funcionamento e apoio aos moradores. Desde 1997, data de sua primeira ocupação, revezou-se períodos de zelo e abandono do prédio: a adaptação e a restauração do ambiente promovido pelas famílias ocupantes trazem a revitalização da área e, conseqüentemente, o despejo desses moradores e a falta de utilidade do edifício acarreta a deterioração e o entrave ao uso social da propriedade. Em 2006 foi desenhado um projeto de habitação social para o conjunto arquitetônico, no entanto, engavetado posteriormente. Em 2010 houve uma grande desocupação e em 2015 o INSS passou o edifício para a posse da Prefeitura a fim de sanar dívidas, reabilitando a promessa de transformação do local em habitação social através de parceria público-privada. Na prática, o prédio continuou vazio. Em outubro de 2016 o MSTC em conjunto com a rede FLM – Frente de Luta por Moradia - promoveu uma ação coordenada de ocupação de 31 terrenos e construções em desuso na capital paulista. Alguns foram reavidos através de pedidos de reintegração de posse, outros

começaram a funcionar como porto seguro para pessoas em diferentes situações de vida, desde refugiados de países da África Central até jovens mulheres com crianças pequenas, sem apoio familiar ou fonte de renda.

Hoje, em São Paulo, 30% da população tem renda mínima para financiamento de um imóvel. Aos 70% restante é excluída a possibilidade de adquirir uma moradia própria². O aluguel social não é incentivado pelo poder público. São os impactos de um modelo para a habitação baseado no mercado e no crédito, que espelham a expansão do capital financeiro através da propriedade imobiliária.



² Informação fornecida por Ermínia Maricato durante a disciplina AUP 5914 – ‘A produção do espaço urbano e conflitos sociais’ ministrada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU-USP no primeiro semestre de 2017.



Fig. 1 a 4. vistas da Ocupação 9 de Julho, 2017. Fotografia digital por Erica Ferrari

Entre as décadas de 1950 a 1970, a construção de habitações pelo setor público sustentou o crescimento de muitas nações, alinhando trabalho, capital e reconstrução das cidades, tanto por conta da destruição da Segunda Guerra Mundial, tanto a favor da modernização e expansão urbana. A partir da crise financeira mundial durante dos anos 1970, o papel dos governos mudou: “de provedores de habitação a ‘facilitadores’, cuja missão é abrir espaço e apoiar a expansão dos mercados privados.” (ROLNIK, 2015). Nesse novo papel, os Estados instituíram condições e regulamentações para a promoção da compra da casa própria provida pelo mercado imobiliário. Com o desmanche dos países socialistas nos anos 1990 e a globalização, a privatização em larga escala aprofundou-se, tornando o paradigma da ‘casa própria’ hegemônico. A casa própria se configurou então como um estoque de riqueza, transferindo o risco de garantia do bem-estar das instituições públicas para indivíduos e famílias. O estouro da bolha do mercado imobiliário em 2007 nos EUA transformou milhares de endividados em sem-teto e tornou claro a especulação financeira sobre a moradia.

“A redução drástica de recursos e programas de moradia social estaria supostamente alicerçada em dois pressupostos neoliberais: a necessidade de redução do gasto público e a retirada do Estado de áreas em que o mercado pode atuar.” (ROLNIK, 2015) No entanto, o que os gráficos de levantamento do setor indicam é um crescimento gradativo do aporte de recursos governamentais, mas através de isenções fiscais. O que isso acarreta é a destinação do maior volume de dinheiro para empreendimentos mais lucrativos, voltados às classes mais altas, diminuindo consideravelmente a viabilização de moradia para os de baixa renda. Outra consequência foi o aumento drástico das sub habitações e dos moradores de rua. Para Rolnik, o quadro de usurpação de terras e despossessão generalizada são os efeitos colaterais de “uma nova geografia baseada no controle de ativos”: uma nova relação de fato do capital com o espaço. “Sob a hegemonia do capital financeiro e rentista, a terra, mais do que um meio de produção, torna-se uma poderosa reserva de valor.” (ROLNIK, 2015)

AS BANDEIRAS

A paisagem da Rua Álvaro de Carvalho exemplifica um contraste cada vez mais presente no centro de São Paulo: o prédio antes em desuso e agora ocupado para moradia popular ao lado de uma construção nova, recém-inaugurada, destinada à venda e locação para a classe média alta. A região está permanentemente sob disputa. Entre o território tradicional dos escritórios e de todo o tipo de atividade comercial, proliferam-se as bandeiras vermelhas dos movimentos de luta nas fachadas antigas.

A terra no campo é elemento de produção; na cidade é de consumo. Com a retração industrial nas últimas décadas, o empreendedorismo financeiro encontra rentabilidade na construção imobiliária. É uma atividade complexa, pois lida com uma necessidade básica da sociedade, mas se desenvolve visando o maior lucro possível. Para tanto, emprega extrema rapidez ou morosidade, dependendo do que for mais interessante em relação a outros investimentos externos que agregam valor à edificação, como o planejamento de um *shopping* ou metrô na proximidade, além da relação com programas governamentais de crédito e investimento. O lucro não vem apenas da atividade produtiva, mas de toda uma cadeia exploratória da cidade como um bem consumível. Afinal, não se mora em um apartamento apenas, mas também na intersecção desse espaço com os equipamentos de seu entorno.³

A bandeira é o primeiro componente que se adere ao edifício ocupado: após a entrada, muitas vezes depois de golpes de marreta e derrubada de portões, ela é hasteada no beiral de uma sacada ou janela, transmitindo à sociedade que aquele espaço tem um novo uso e está sob guarda de determinado movimento de moradia. Andando pelo centro, observamos diversas bandeiras que denotam como a causa é urgente e uma das mais complexas hoje: Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), Frente de Luta por Moradia (FLM), Movimento Sem Teto do Centro (MSTC),

³ Informação fornecida por Ermínia Maricato durante a disciplina AUP 5914 – ‘A produção do espaço urbano e conflitos sociais’ ministrada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU-USP no primeiro semestre de 2017.

Movimento de Moradia da Região do Centro (MMRC). Bandeira de luta - uma expressão comumente usada no contexto dos movimentos. Não é à toa: a origem de seu uso remete à atividade bélica, quando exércitos começaram a usar pedaços de pano desenhados e coloridos para se identificarem no campo de batalha. As insígnias – símbolos distintivos de poder – eram feitas em materiais rígidos, sendo aplicadas sobre tecido maleável a partir do uso dos estandartes pelos romanos. Do estandarte para a bandeira a principal diferença consiste no modo de hasteamento: o primeiro estende-se por um eixo rígido horizontal superior, abrindo toda a largura do tecido; a segunda é hasteada a partir de um eixo vertical, um mastro, que alonga-se pela lateral do tecido e conta com a ajuda do vento para exibir toda a sua extensão. A partir disso, podemos pensar que a bandeira do MSTC funciona muito mais como estandarte; seja na rua, na manifestação, sustentada pelas pessoas pelas pontas e exibida em marcha, seja nos edifícios, presa de alguma forma à estrutura de cimento ou à grade, com pouca tremulação. As bandeiras então se configuram quase como uma estampa na fachada, que por vezes é múltipla e forma uma composição de retângulos vermelhos e letras brancas pontuando o espaço urbano. Sem dúvida o que essas bandeiras são é um novo tipo de símbolo: elas identificam edifícios que em outro momento ostentavam os logotipos dos órgãos públicos e das empresas privadas como índices de pujança econômica e progresso. As novas bandeiras representam não apenas um outro uso dessa arquitetura, mas um outro sentido para a ideia de prosperidade da área central. Uma prosperidade que está ligada a potência de integração da população periférica, dos migrantes e imigrantes, ao tecido urbano, e a seu usufruto pleno da estrutura de transporte, cultura e serviços, independente de uma condição econômica favorecida.

Assim esses espaços se tornam ponta de lança para pensarmos a organização social do espaço urbano. A partir dessa perspectiva, é possível pensar os edifícios organizados em ocupações para moradia e cultura como os novos monumentos do centro, portadores de valores a serem enaltecidos por meio da ativação de seus moradores organizados e por toda a rede de apoio que mobilizam (artistas, agentes de saúde, advogados, educadores, jornalistas, vizinhos). São os possíveis

monumentos de hoje, devido à sua representatividade social e política, que propiciam uma revisão da construção identitária e simbólica do espaço construído.

A ESCULTURA, O MONUMENTO E O PROCESSO

A partir da diáspora rural, da explosão demográfica e das grandes transformações físicas da cidade, adensadas entre os anos 1950 e 1970, a constituição de São Paulo se apresenta como um processo de choque para seus habitantes, com a produção de uma massa populacional sem acesso às suas raízes e seus direitos. Nesse contexto, o que foi forjado para ser perpetuado como nossa memória coletiva possui grande relevância. Por vezes quase como um curativo, um monumento se adapta à ferida do choque e tenta de modo muito próprio estancar a dor. Tradicionalmente isso se dá de modo alegórico, triunfante. A partir de meados do século XX, desenvolveram-se mais como memoriais, antimonumentos, monumentos horizontais. De qualquer maneira é uma reação social, seja promovida por um grupo privilegiado, seja por iniciativa governamental, seja gerada pelas vítimas ou vinculada por artistas e ativistas.

Sob o âmbito da prática artística, o monumento convencional é como uma terceira via, que liga arte e arquitetura ao espaço público por definição. As mudanças que ocorreram na forma de construção dos monumentos e no emprego cada vez mais acentuado de outras ações memoriais seguem a lógica que modificou a própria escultura e sua definição ao longo do século XX. Tradicionalmente

uma escultura é uma representação comemorativa — se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local. [...] As esculturas funcionam, portanto, em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam. A convenção, no entanto, não é imutável e houve um momento quando a lógica começou a se esgarçar. No final do século XIX presenciamos o desvanecimento da lógica do monumento. (KRAUSS, 1979)

Essa transformação gerou já no século XX o que Krauss define como ‘condição negativa’ da escultura, com a “ausência do local fixo ou de abrigo”. A produção escultórica modernista é correlata a esse fato, “produzindo o monumento como uma

abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto referencial.” Por volta dos anos 1950 a escultura se configurava como uma “espécie de buraco negro no espaço da consciência, algo cujo conteúdo positivo tornou-se progressivamente mais difícil de ser definido e que só poderia ser localizado em termos daquilo que não era”. Com os anos 1960, a escultura adquire novos contornos: “era tudo aquilo que estava na paisagem que não era paisagem”. A essa característica é denominada ‘campo ampliado da escultura’ – “gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista de escultura.” (KRAUSS, 1979) As lógicas de construção dos trabalhos de artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra e Walter de Maria operavam nessa dilatação.

Ao mesmo tempo, esses artistas começaram a lidar com a ideia de ‘locais demarcados’ e ‘mapeamentos’ para constituírem suas obras. É como uma volta da relevância do local da escultura para a sua realização, no entanto, de um modo oposto: ao invés da representatividade histórica e cultural do local se fundir ao tema representado e dar sentido e visibilidade à obra ali instalada, o local passa a ter relevância como plano possível para uma experiência física, sensorial e conceitual. Esse local geralmente é situado nas áreas de exclusão da ‘cultura’, como subúrbios, desertos, campos, e funcionam como espelhos inversos, potentes instrumentos de ressignificação do que é o espaço construído forjado constantemente através da pressão cultural, como em *The Monuments of Passaic* de 1967 de Robert Smithson. A partir de uma expedição à cidade industrial em que nasceu, o artista registra fotograficamente construções que seriam exemplares de um novo tipo de monumento: uma ponte, um conjunto de canos, uma caixa de areia. Sua apreensão se dá por meio da observação material dos elementos ordinários, ‘vazios’, que para ele “ao invés de causar-nos a lembrança do passado como os velhos monumentos, [...] parecem causar em nós o esquecimento do futuro” como “ruínas em reverso”. São formas não permanentes, apenas registradas por fotos, que denotam uma nova e desiludida visão do conceito de monumento, na curva histórica de sua obsolescência. (SMITHSON, 1967)

O artista então aí é um observador e ativador de “operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais”, utilizando diversos meios materiais e estratégicos para isso, trabalhando como um explorador de relações complexas. (KRAUSS, 1979) Gordon Matta-Clark, por exemplo, volta especial atenção aos vazios, aos hiatos urbanos, tanto pesquisando e coletando registros sobre esses espaços – como a ação de compra em leilão de lotes ínfimos da cidade de Nova Iorque e a expedição ao subsolo de Paris – como produzindo trabalhos diretamente na arquitetura ou em circunstância dela. Lidando com o funcionamento da cidade, Matta-Clark produziu trabalhos que consistiam em ações nesses hiatos urbanos: um banquete servido com o cozimento de um porco embaixo da Ponte do Brooklyn em Nova Iorque em 1971, por exemplo, e a abertura e gerenciamento de um restaurante em conjunto com outros artistas entre 1971 e 1974 chamado *Food*. Para Matta-Clark a comida era um processo de alquimia artística de transformação dos ingredientes e seu oferecimento um puro valor de troca. Já Joseph Beuys, com seu conceito de ‘escultura social’, cujo potencial revolucionário se construiria por meio da ação, “expandiu a definição de arte através da atividade política fundando núcleos coletivos, como o Partido Estudantil Alemão em 1967, a Universidade Livre Internacional de 1974 e como membro do Partido Verde.” (MESQUITA, 2008)

No cenário global da Guerra Fria e das ditaduras militares Latino Americanas,

as artes plásticas, sobretudo nas suas fracções de vanguarda, acabaram por aproximar, ao longo dos anos 1960, dois propósitos nem sempre conciliáveis: de um lado, a condição estética ‘avançada’, voltada aos desdobramentos críticos da história da arte recente, e de outro, a apreensão mais ampla da experiência social. (FREITAS, 2013)

No Brasil, em 1964, Lygia Clark e Hélio Oiticica foram precursores em suas propostas experimentais e participativas, cujas obras só existiriam a partir do uso do público, no cruzamento entre objeto, corpo e ação, muitas vezes no espaço social marginalizado ou não institucionalizado. Com o endurecimento dos regimes autoritários, uma ‘arte de guerrilha’, ativista, processual, opunha-se ao *status quo* e comprometia-se com a sociedade de maneira diretamente política. Na exposição ‘Do corpo à terra’, com organização de Frederico Moraes, os artistas foram convidados a realizarem ações no

Palácio das Artes e no Parque Municipal de Belo Horizonte, resultando em algumas das obras mais potentes da época, como as 'Troupas ensanguentadas' de Barrio e 'Tiradentes: totem-monumento ao preso político' de Cildo Meireles. Na Argentina, o projeto Tucumán Arte de 1968 foi "um trabalho intervencionista de contra informação" no qual

os artistas criaram um circuito informacional e alternativo que desmascarasse a imagem mítica da realidade reforçada pela mídia de massas, apresentando os resultados políticos, sociais e econômicos reais de um projeto inviável de modernização do capitalismo argentino. (MESQUITA, 2008)

Com a abertura democrática e internacionalização dos mercados e do circuito artístico, outras manifestações de trabalhos participativos começam a surgir, em conjunto com uma série de estudos críticos sobre as vanguardas dos anos 1960 e 1970. Em 'Estética Relacional' de 1998, Bourriaud estipula esse termo para caracterizar uma parcela da produção daquela década "que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado". Para ele, essa atividade está diretamente ligada ao desenvolvimento da cultura urbana mundial e do incremento sem precedentes da mobilidade e dos intercâmbios. Bourriaud utiliza o conceito de 'interstício' para localizar essa experiência da arte na sociedade contemporânea. O termo foi "usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc. O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema". Diferente do que foi para a geração dos anos 1960, para a dos anos 1990 "a questão não era mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global." (BOURRIAUD, 2009)

O que se observa a partir dos anos 1990 é uma radicalização dessa vontade e a supressão do objeto 'artístico' como meio de interação sistematicamente. Muitas obras são acontecimentos que permitem uma troca direta entre público, artista, local, oferecendo um usufruto imediato. Rirkrit Tiravanija, por exemplo, inclui em sua

prática artística cozinhar e servir jantares em galerias, dispor réplicas de seu apartamento para o público viver durante o período expositivo e construir uma estação de televisão pirata com instruções para reprodução. Para além da interação e participação no campo da arte, a preocupação se insere no âmbito do uso dos espaços de produção e sociabilidade. Em 2003, Tiravanija se tornou co-fundador da *The Land Foundation*, viabilizada em uma área de seis hectares ao norte da Tailândia. A intenção com o local é promover uma comunidade livre de propriedade, onde pode-se cultivar tradicionalmente arroz e outros insumos, captar energia solar, construir casas e pontes ao mesmo tempo em que projetos artísticos são desenvolvidos em um caráter laboratorial.

Nesse momento encontramos um ponto de inflexão: para Bourriaud, a efemeridade da obra de arte, como uma série de acontecimentos com duração própria, “não tem nada a invejar o ‘monumento’ clássico, no tocante aos efeitos de longa duração”. Ela atinge a uma ‘eternidade’ em sua qualidade de ‘ser pontual e temporária’. Os trabalhos de Felix Gonzalez-Torres, por exemplo, possuem qualidades que propagam “uma função essencial do monumento: a conjunção de um indivíduo e sua época no interior de uma única forma.” (BOURRIAUD, 2009)





Fig. 5 e 6. vistas da Ocupação 9 de Julho, 2017. Fotografia digital por Erica Ferrari

Assim, as obras reservam “um lugar central para a negociação, para o desenvolvimento de uma coabitação; (...) levam o espectador a tomar consciência do contexto em que se encontra.” (BOURRIAUD, 2009) Como dilatações da vida pessoal implicadas socialmente no mundo contemporâneo, observadas em Gonzalez-Torres, ou como com propostas de relações inseridas na dinâmica da produção e da propriedade, como em *'The Land Foundation'*, na sequência lógica dessa prática, podemos pensar de fato na possibilidade do monumento conceitual, imaterial, composto a partir da relação interpessoal e da dinâmica desenvolvida com a experiência conjunta. É o que Santiago Sierra imagina com *Conceptual Monument*. A proposta foi enviada a um concurso para a construção de um memorial à liberdade e à união, em Leipzig, na Alemanha. O projeto de Sierra consistia na inscrição de

quatro diretrizes, com o adendo de mais quatro comentários e um apêndice, que estipulavam os conceitos e os procedimentos para a realização do monumento. A primeira diretriz declarava que o monumento seria imaterial; a segunda que a praça destinada ao monumento seria uma área extra territorial e que, portanto, nenhuma autoridade seria válida ali; a terceira que a população de Leipzig usaria e administraria a praça de modo comunitário; e a quarta que a população teria acesso livre ao dinheiro do concurso para a execução do monumento. Nos comentários, Sierra estabelecia que a praça não seria modificada arquitetonicamente, que o monumento não seria um objeto ou remodelação da praça, mas que o monumento seria um trabalho conceitual que criaria uma realidade social. Além disso, Sierra declarou que não figuraria como o artista para além da publicação desses conceitos. Sua proposta foi excluída da competição. Nesse trabalho, o monumento é ligado intrinsecamente à contemporaneidade e à população como um movimento contínuo de construção e remodelação social empreendido pela atividade da comunidade. Nesse aspecto, podemos considerá-lo como uma homenagem à própria sociedade e ao sistema autônomo e livre de gestão do espaço, levando a cabo a experiência do monumento como um conjunto de relações que são desenvolvidas ao longo do tempo pelas pessoas.

A proposta de Sierra é de fato a mais radical em termos de imaterialidade e construção social para confecção de um monumento, no entanto, nunca foi realizada. A série de trabalhos produzidos por Thomas Hirschhorn entre 1999 e 2013 são exemplos importantes de uma dimensão prática da construção de um monumento contemporâneo. As obras levam os nomes de quatro filósofos, sendo uma homenagem ao pensamento revolucionário de cada um e uma construção possível com determinada comunidade e em determinado lugar. O primeiro foi o *Monumento à Benedict de Spinoza* de 1999, realizado em Amsterdã, seguido pelo *Monumento à Gilles Deleuze* de 2000, em Avignon, *Monumento à Bataille* de 2002, em Kassel e *Monumento à Gramsci* de 2013, em Nova Iorque. A série uniu o desejo de Hirschhorn de trabalhar no espaço público, de pensar a prática escultórica e a própria História. Para o artista, tudo isso é possível através do monumento. Como uma construção feita durante determinado período de tempo, Hirschhorn foi

gradativamente percebendo a importância do envolvimento mais amplo da comunidade na qual o trabalho se inseria e da sua própria presença como força motriz do projeto que se modificava dia após dia. Para o artista, seus monumentos são um modo de “questionar a universalidade e a autonomia da arte em um gesto direto” e “uma contribuição para se pensar e se repensar a arte no espaço público como uma experiência que pode levar a uma transformação significativa.” (HIRSCHHORN, 2017). O *Monumento à Gramsci*, o último da série, era formado por uma estrutura de duas plataformas ligadas por uma ponte e acessadas por escadas e rampas. Sobre elas, foram organizadas atividades e funções: espaço de exposições, biblioteca, ponto de acesso à Internet, oficina, bar, estação de rádio, rodas de discussões, entrevistas, apresentações musicais e de outras produções dos residentes.

Para Bishop, as ações dos artistas da Estética Relacional se apresentaram como criadoras de conexões e sociabilidade de fato para um meio restrito, ligado ao circuito artístico, formado por pessoas da mesma classe social e com os mesmos interesses. Já os trabalhos de Sierra e Hirschhorn eram propostas de relações entre artista, obra, público e contexto que mantinham a tensão latente da vida social, sendo as performances e instalações “marcadas por sensações de desconforto” gerada pela “introdução de colaboradores de diversos setores econômicos, o que serve para desafiar a auto percepção da arte contemporânea como um domínio que abrange outras estruturas sociais e políticas”. São obras cujos relacionamentos alcançados “ênfaticam o papel do diálogo e da negociação” como parte integrante e não como um conteúdo por si próprio. Para Hirschhorn, o trabalho é o resultado de um processo e gerado para perdurar. “O *Monumento à Gramsci*, como todos os monumentos, é feito para a eternidade (...) transformado de seu *status* de ser ‘também um objeto’ para seu *status* de memória única – ‘sem um objeto’”. (BISHOP, 2004)

Graham Coulter-Smith no livro *‘Deconstructing Installation Art: Fine Art and Media Art 1986–2006’* observa como o objetivo vanguardista de envolver o público e trazer a arte para a vida é extremamente difícil, sendo que o discurso amplamente empregado de uma bem-sucedida interação entre sociedade e arte por meio dos

trabalhos instalativos é exagerada. Para ele, todo artista motivado pelo discurso da criatividade individual procura a ‘diferença’ e trabalhar com comunidades (como no *Monumento à Bataille* de Hirschhorn, desenvolvido para a Documenta de Kassel em uma comunidade turca-alemã de baixa renda) proporciona isso, no entanto as pessoas que o constroem coletivamente permanecem invisíveis, o que “identifica um problema fundamental da arte na virada do século, que é a dificuldade de assumir uma dimensão ‘política’”. (COULTER-SMITH, 2006)

Dessa complexa apresentação das características da escultura, do monumento e das obras aqui relacionadas, podemos pensar a Ocupação 9 de Julho como um monumento absolutamente intrínseco: uma Ocupação-Monumento. Ele é feito no espaço coletivo pelas pessoas e suas atividades a partir de um desejo, iniciando-se no dia da ocupação e sendo planejadas e modificadas constantemente, agenciando diferentes grupos sociais. Para além disso, contém dois aspectos que avançam no sentido da construção plena de símbolo identitário: a realização sem a tutela de uma instituição de poder (governamental ou cultural) e sem um propositor (artista ou governante). A Ocupação é um monumento que não se manifesta como uma representação de algo (da origem, do futuro, da bravura do povo) mas a coisa em si. Seguindo o caminho histórico do reconhecimento de patrimônios nacionais, com a ampliação de seus parâmetros para a inclusão de bens de diferentes matrizes históricas, bens de ordem popular e bens imateriais construídos pelas práticas sociais a partir dos anos 2000, podemos alinhar a Ocupação-Monumento. Também a partir da história da dinâmica das modificações e dos usos da ideia de monumento pelos artistas nas últimas décadas e dos trabalhos que indicam uma preocupação com a esfera pública e política.

OCUPAÇÃO-MONUMENTO

Uma proposição de eternidade pela efemeridade. O que esses trabalhos de arte propõem acontece na vida cotidiana da cidade. As ocupações de moradia se baseiam no relacionamento do dia-a-dia, no reestabelecimento diário das atividades e desejos, para perdurar como prática significativa. O vai e vem das pessoas, a

prerrogativa do despejo, a instabilidade das transformações físicas do edifício carrega o espaço com o sentimento de um trabalho à beira de um abismo, prestes a se dissolver a qualquer momento. Ao mesmo tempo, cada mutirão, cada novo residente que chega, cada nova função dada a um local antes desabitado é dotada da força do ato definitivo, do arranque de luta que não é possível de ser retrocedido apesar de todos os contratemplos. Tudo isso é dado por uma forma, pela maneira específica que se desenvolve. Ela parece estar manifestada em cada parte desse convívio: batendo na pequena porta de metal, o barulho dos dedos contra o ferro inicia o processo estético, formal, condicionalmente transitório e representativo.

Dos símbolos, a Ocupação 9 de Julho já extrapolou os protocolos - não possui mais bandeira em sua fachada. Desde o início de 2019 ela está tomada por um grande grafite com o grito do MSTC 'Quem não luta, tá morto!'. São mais de vinte anos com ocupações periódicas. Nas dependências do prédio observamos as marcas de tantos anos e mudanças, de reformas e depredações, de vontade e descaso. Em um primeiro momento, as famílias ocupantes dormiram em barracas e colchões no chão. A preocupação inicial é de se manter no local com um número suficiente de pessoas dispostas a permanecer no edifício até que a conquista seja estabilizada: são 48 horas de vigília. Depois desse período, já se iniciam as medidas emergenciais de saneamento e estrutura para habitação. Com o passar dos meses, pelo regime de mutirão, os esgotos e encanamentos são implementados, a energia puxada para cada andar e os banheiros refeitos. Os espaços são distribuídos de acordo com a necessidade de cada família e são levantadas paredes para a divisão dos novos apartamentos. A configuração funcional é discutida em assembleia e edificada pelos próprios moradores.

A Ocupação-Monumento é diariamente criada por centenas de pessoas que trabalham e vivem nela. Desde 2017, a rede Aparentamento em conjunto com diversos outros agentes desenvolveram inicialmente o projeto de uma cozinha coletiva, cujo objetivo era suprir as necessidades internas em relação à alimentação durante as atividades coletivas do espaço e promover, através de almoços abertos, uma maior visibilidade à luta por moradia. Uma vez por mês, um *chef* com experiência é chamado para ministrar um almoço, em uma ação voluntária e aberta

ao público. A ideia é que os visitantes e moradores usufruam do espaço coletivo da Ocupação, configurado pela área externa ao ar livre e o terceiro andar, onde localiza-se a cozinha, a marcenaria, o brechó, as costureiras, a sala multiuso, o refeitório, a sala de comunicação e o escritório.



Fig. 7. logo da Cozinha da Ocupação 9 de Julho, 2017. Arquivo digital, design por Erica Ferrari



Fig. 8. Cozinha da Ocupação 9 de Julho, prato servido no almoço da Cozinha da Ocupação 9 de Julho, 2018. Fotografia digital por Edouard Fraiport



Fig. 9. Cozinha da Ocupação 9 de Julho, show no almoço da Cozinha da Ocupação 9 de Julho, 2018. Fotografia digital por Edouard Fraiport





Fig. 10 a 12. Cozinha da Ocupação 9 de Julho, preparação do almoço da Cozinha da Ocupação 9 de Julho, 2018. Fotografia digital por Edouard Fraiport









Fig. 13 a 18. Cozinha da Ocupação 9 de Julho, barracas dos moradores no almoço da Cozinha da Ocupação 9 de Julho, 2019. Fotografia digital por Edouard Fraipont





Fig. 19 e 20. Instagram da Cozinha da Ocupação 9 de Julho, 2019. Fotografia digital



Fig. 21. Cozinha da Ocupação 9 de Julho, preparação do almoço da Cozinha da Ocupação 9 de Julho, 2019. Fotografia digital por Edouard Fraipont

Ao longo dos quase cinco anos de realização dos almoços, a iniciativa se tornou conhecida na cidade, crescendo e se desdobrando em outras ações. Incluem uma programação com shows, oficinas e ações de formação e serviços e oferecem incentivo e apoio às atividades dos moradores, a maioria trabalhadores informais e de baixa renda. Outros núcleos de atividade se firmaram na Ocupação, entre elas a Galeria Reocupa (com exposições de arte contemporânea), a Oficina de Arte (voltada à adultos e crianças semanalmente) o CineOcupa (com a projeção de produções audiovisuais) e a Horta da Ocupação (com a compostagem de resíduos orgânicos e o plantio de insumos). Muitas parcerias surgiram, como a série de oficinas apoiadas pelo Sesc 24 de Maio na Horta, envolvendo a marcenaria e a Oficina de Arte.

Toda essa atividade funciona como uma proteção contra o despejo e a criminalização dos movimentos de moradia através do apoio de uma parcela mais ampla da sociedade. A classe média, vinda por conta do oferecimento de ações culturais, dissipa por meio das conversas boca a boca e das redes sociais as ações benéficas que o Movimento promove para as pessoas e para a cidade. O movimento social organizado e estruturado e o trabalho conjunto com uma rede ampla de colaboradores pode fomentar uma outra perspectiva, diferente da do

senso comum e da mídia de massa. Alguns moradores relatam que a Ocupação 9 de Julho é chamada de *gourmet*: por sua organização, beleza, atividade. O termo, que vem da culinária, associado à ‘alta cozinha’, também se refere à produtos e serviços mais caros ou exclusivos, seja pela qualidade ou por um valor agregado. Em qualquer outro contexto, *gourmet* assume hoje uma característica pejorativa, como um índice de exclusão socioeconômico, porém, indexado à Ocupação, que produz a requalificação do espaço em conjunto com a população de baixa renda, contraditoriamente, isso soa como algo positivo, como uma apropriação ‘popular’ de uma característica de ‘elite’. A Ocupação é um entrave à gentrificação, ao mesmo tempo que é agente de transformação e provedor de qualidade de vida aos seus ocupantes.

Desde os anos 1990, “trocas de estratégias entre as experiências criativas vindas dos domínios da arte” adensaram as “novas formas de cooperação e de participação social”, “descentralizadas e não partidárias de exercício político” baseadas na ação coletiva e na dimensão da esfera pública. (MESQUITA, 2008). Influi nesse processo a ideia de uma recuperação dos territórios da cidade para um usufruto mais igualitário. São muitas iniciativas ao longo das últimas décadas que trabalharam nessa perspectiva. O JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube) é uma referência para uma atividade artística atuante na periferia de São Paulo, construindo uma produção coletiva autônoma. Boa parcela dos coletivos dos anos 1990 e 2000 utilizaram a festa, a comida e o oferecimento de oficinas como pontos de confraternização entre diferentes setores sociais, em locais abertos (ruas, praças, terrenos ociosos) ou em locais específicos dentro de comunidades, nos remetendo à certas práticas dos anos 1970. Também realizaram ações pontuais de crítica à segmentação do espaço urbano, reflexo da desigualdade estrutural e social das grandes cidades. O Coletivo Contra Filé, por exemplo, em 2004 instalou no Largo do Arouche um monumento à catraca invisível, que fazia referência ao bairro de Itaquera e às catracas físicas e sociais que separam os habitantes de São Paulo. A grande diferença, no entanto, entre os artistas e coletivos dos anos 1970 e 2000 reside na densidade social e política em que operavam e, conseqüentemente, no seu delineamento crítico:

combativo e à beira da clandestinidade nos anos 1970; articulado e semianônimo nos anos 2000.

Desde 2003, coletivos paulistanos trabalham junto às ocupações de moradia com a ideia de formação de uma frente de visibilidade e de proteção aos movimentos. A Ocupação Prestes Maia, também sob coordenação do MSTC na época, entre 2002 e 2007, contou com a atuação de diversos coletivos, especialmente nos períodos de mobilização contra as reintegrações de posse. O coletivo Frente 3 de Fevereiro desenvolveu um dos trabalhos mais contundentes na Prestes Maia, com a colocação de uma imensa bandeira na fachada do edifício, a partir do topo, com a frase 'ZUMBI SOMOS NÓS', em uma referência direta ao quilombo e a potência libertadora daquele espaço. Nos noticiários televisivos, os helicópteros exibiam a Ocupação envolta pelas palavras, estimulando um questionamento acerca do discurso difamatório da mídia de massa sobre aquele lugar.⁴

Hoje, com as redes sociais, esse trabalho de modificação da imagem sobre as ocupações de moradia adquire outros contornos. Ao mesmo tempo que são um instrumento de mobilização, potencializado pela troca instantânea e irradiada de informações, as redes sociais também proporcionam fácil deturpação e manipulação por diversas frentes, baseando-se no compartilhamento dos usuários e difusão sem verificação dos fatos. Como plataformas mediadas majoritariamente pela imagem, necessitam ser constantemente alimentadas de forma a despertar interesse e identificação.

As ações desenvolvidas recentemente na Ocupação 9 de Julho vêm diretamente da experiência do MSTC sobre a relevância da ampliação do movimento por moradia para uma frente de reivindicação da cidadania plena, com a contemplação do acesso

⁴ Sobre coletivos ler MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. e MOTTA, Gustavo de Moura Valença. *Discursos de Contrainformação - coletivos de artistas e curadores-autores no Brasil (2000-2015)*. 2018. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

à programas de saúde, trabalho, educação e cultura. Através de uma incontável gama de relações e ações constantemente articuladas com o envolvimento dos moradores, dos colaboradores e das esferas públicas, o movimento enuncia uma qualidade de vida em um sentido amplo dentro da cidade. A Ocupação 9 de Julho é o monumento vivo desse desejo presente, permeado por todas as dificuldades latentes, parte da realidade enquanto permanecer, parte da história de luta quando não estiver mais lá.



Fig. 22. Patrimônio=Nóis, 2019. Instalação de Erica Ferrari na fachada da Ocupação 9 de Julho.
Faixa de tecido

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. Revista October n°110, 2004.
Disponível em:
<https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/0162287042379810>
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAMPBELL, Brigida. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade - UNESP, 2006.
- CORRÊA, Roberto Lobato. *Monumentos, política e espaço*. Scripta Nova - revista electrónica de geografía y ciencias sociales - Universidad de Barcelona. Vol. IX, núm. 183, 15 de fevereiro de 2005. Disponível em:
<<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-183.htm>>
- COULTER-SMITH, Graham. *Deconstructing Installation Art: Fine Art and Media Art 1986–2006*. Southampton: CASIAD, 2006. Disponível em:
<http://www.installationart.net/>
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC/Annablume, 1997.
- FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp 2013.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- MATTA-CLARK, Gordon and Thomas Crow et al. *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon Press Limited, 2003.
- MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.8.2008.tde-03122008-163436. Acesso em: 2019-05-17.
- NORA, Pierre. *Entre a memória e a história: a problemática dos lugares*. São Paulo: Projeto História PUC SP, n. 10, dez. 1993.
- ROLNIK, Raquel. *Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- SIERRA, Santiago. *Conceptual Monument*. Projeto publicado no site do artista.
Disponível em: http://www.santiago-sierra.com/201209_1024.php?key=2

SMITHSON, Robert. *The Monuments of Passaic*. Revista Artforum, 1967. Disponível em: <https://thinkingpractices.files.wordpress.com/2010/12/smithson-a-tour-of-the-monuments-of-passaic.pdf>

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WODICZKO, Krzysztof. *Critical vehicles: writings, projects, interviews*. Londres: The MIT Press, 1998.