



ARTE OCUPA:

As mediações do
Centro Cultural
Ocupa Ouvidor 63

Mariana Angelis Ferreira
2021

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Artes

Mariana Angelis Ferreira

Arte Ocupa:
As mediações do Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63

Belo Horizonte
2019

Mariana Angelis Ferreira

Arte Ocupa:

As mediações do Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63

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

Área de concentração: Artes/Música

Linha de pesquisa: Processos de Formação, Mediação e Recepção

Orientador (a): Prof. Dr. José Márcio Pinto Moura
Barros

Coorientador (a): Profa. Dra. Angélica Oliveira Adverse
Bolsista Capes

**Belo Horizonte
2019**

Angelis, Mariana.

Arte Ocupa: as mediações do Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63.
Belo Horizonte. 2019. 134p.

Dissertação de Mestrado – Universidade do Estado de Minas
Gerais. Escola de Música. Escola Guignard. Programa de Pós-
Graduação em Artes, 2019.

Orientador: Prof. Dr. José Márcio Pinto Moura Barros

Art squats: cultural mediations at the Centro Cultural Ocupa
Ouvidor 63

1 Arte. 2. Movimentos sociais. 3. Ativismo. 3. Diversidade Cultural.

I. Barros, José Márcio Barros.

II. Arte Ocupa: as mediações do Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63.
Belo Horizonte

**Arte Ocupa:
As mediações do Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63**

Dissertação apresentada à Universidade do Estado de Minas Gerais, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes/Música, para a obtenção do título de Mestre.

Prof(a). Dr(a). Natacha Silva Araújo Rena – UFMG


Prof(a). Dr(a). Helena Lopes da Silva – UEMG

Prof(a). Dr(a). José Márcio Pinto Moura Barros
Orientador(a)

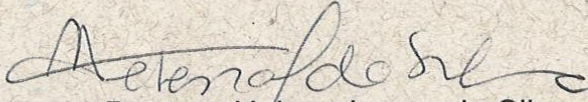
BELO HORIZONTE – MG
2019

FICHA DE APROVAÇÃO

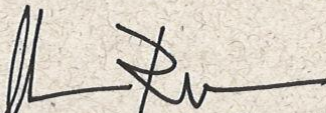
Dissertação defendida pela Mestranda Mariana Angelis Ferreira, em 23 de agosto de 2019, no Espaço Comum Luiz Estrela, na R. Manaus, 348 - São Lucas, Belo Horizonte – MG e aprovada pela banca examinadora assim constituída:




Professor Doutor José Márcio Pinto de Moura Barros
Orientador e Presidente
Universidade do Estado de Minas Gerais



Professora Doutora Helena Lopes da Silva
Examinadora interna
Universidade do Estado de Minas Gerais



Professora Doutora Natacha Silva Araújo Rena
Examinadora Externa
Universidade Federal de Minas Gerais



Professora Doutora Angelica Oliveira Adverse
Coorientadora
Universidade do Estado de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos artistas e pessoas que resistem por nós e acreditam na possibilidade de um mundo melhor. Com quem tive a gratificante oportunidade de conviver e aprender a cada momento, em experiências transformadoras. Ao Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63, Espaço Comum Luiz Estrela e todos espaços e coletivos que seguem na luta.

Ao meu caro orientador, Prof. José Márcio, por acreditar em nosso trabalho, transpassando confiança em momentos precisos. Por revelar a mim mesma sobre o meu potencial. À minha cara coorientadora, Profa. Angélica Adverse, pelas valiosas referências e inspirações para esse trabalho, incluindo com o Grupo de Estudos de Arte e Transdisciplinaridade Atos, realizado no PPG-Artes da UEMG. Ao Grupo de Estudos e Práticas Decolonias, coordenado pela Profa. Rachel Costa e também ao PPG-Artes, onde surgiram muitas reflexões. Às professoras Helena Lopes e Natasha Rena, que trouxeram oportunas sugestões e comentários durante a Banca de Qualificação e que muito auxiliaram para a pesquisa. Aos meus companheiros e companheiras de mestrado/universidade que compartilharam comigo dessa profunda e instigante jornada. A todos os professores com quem tive a oportunidade de aprender. À Nazareth, Mary, Simone e Antônio que pacientemente nos deram suporte ao longo desse período.

Ao meu pai, Lucas, e minha mãe, Lúcia, por todos ensinamentos ao longo da vida. Todas oportunidades. Todo amor e apoio incondicional. À minha família, minha avó Glorinha meu maior exemplo, meu avô Domingos, minha tia Dani, tios e tias.

Às minhas amadas e amados, Ana Grebler, Gabi Bouzada, Gabi Rezende, Bianca, Brisa, Isabela Farinha, Iza, Elisa, Laura, Ju Peixoto, Bárbara, Jhon, João, Zazá, Joví e muitos outros por todo incentivo, confiança transmitida e as ricas trocas que também somaram muito para esta empreitada. À Verônica, por toda paciência, disponibilidade e competência com a revisão. À Lari, pelo caloroso acolhimento em seu lar e amizade quando precisei em São Paulo.

Às minhas mestras e aos meus mestres.

Corroborando ainda mais com o que venho aprendido com esta pesquisa, hoje entendo, mais do que nunca, a potência do trabalho coletivo e colaborativo. Sem a contribuição de cada um(a) desses e muitos(as) outros com que cruzei ao longo desse caminho, essa pesquisa (em constante e infundável construção) não seria possível.

Por cada um(a) de vocês à minha sincera e profunda gratidão.

RESUMO

A pesquisa em questão buscou investigar as mediações do Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63. Ocupado em 2014, o edifício localizado na Rua do Ouvidor nº 63, em São Paulo, acolhe um coletivo heterogêneo de artistas de linguagens, atuações e origens distintas que compartilham o espaço para produção e experimentação artística e social. Dessa forma, partiu-se de algumas interseções norteadoras que perpassam o universo da Ouvidor 63, sendo: os movimentos sociais e insurreições contemporâneas; a arte atuante e o ativismo como resposta estético-política; a perspectiva do direito à cidade e à cultura incitada pelas ocupações urbanas e artísticas e, assim, as relações entre essas mediações artistas, cidade e diversidade cultural. Para tal, além do referencial teórico acerca destes cruzamentos, optou-se por uma metodologia qualitativa de base etnográfica imersiva a partir de três períodos de vivências e experiências na ocupação.

Palavras-chaves: Arte. Movimentos sociais. Ocupação. Ativismo. Diversidade Cultural.

ABSTRACT

The present work intends to investigate the cultural mediations established at the Centro Cultural Ouvidor 63, a cultural center run in a squatted building located at the center of São Paulo (Brazil) since 2014. It hosts a mixed collective of artists from different origins, languages and performance styles, which share that space for creative, artistic and social experiences. In order to achieve that, this research is based on a number of guiding intersections that cross the universe of Ouvidor 63, namely: social movements and contemporary insurrections; political art and activism as an aesthetic-political response to the established system; the perspective of the right to the city and right to the culture incited by artistic squats; and the relations between these activist mediations, the post-modern cities and cultural diversity. Finally, besides the theoretical references about these crossings, the research takes a qualitative methodology based on an ethnographic perspective and immersive experiences in the occupation.

Keywords: Art. Social Movements. Squats. Activism. Cultural Diversity.

RÉSUMÉ

Cette recherche a eu pour objectif investiguer les médiations culturelles du 'Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63'. Squatté depuis 2014, le bâtiment est situé à la Rue du Ouvidor n ° 63, à São Paulo - Brésil. Il accueille un collectif hétérogène d'artistes des différentes formes d'expression et d'origines. Ils partagent cet espace pour la production et l'expérimentation artistique et sociale. Ainsi, la recherche part de quelques intersections directrices qui traversent l'univers d'Ouvidor 63, à savoir: les mouvements sociaux et les insurrections contemporaines; le rôle politique de l'art et l'activisme en tant que réponse politique et esthétique; la perspective du droit à la ville et à la culture suscitée par les squats, en particulier les artistiques. Finalement, elle cherche ces relations entre les médiations activistes, les villes et la diversité culturelle. Pour cela, au-delà de la référence théorique sur ces croisements, la recherche utilise une méthodologie qualitative et ethnographique immersive avec des expériences dans l'occupation.

Mots-clés: Art. Movement Social. Occupation. Activisme. Diversité Culturelle.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartografia ilustrativa desenvolvida por Suzanne Lacy (1995)	31
Figura 2 - Mapa região Vale do Anhangabaú e arredores. Captura de Tela	45
Figura 3 - Casa Amarela Quilombo Afroguarany. Fotografia	50
Figura 4 - EMEI Gabriel Prestes recebendo artistas da Casa Amarela. Fotografia	52
Figura 5 - Fachada 59 Rivoli, Paris, França. Fotografia	53
Figura 6 - Fachada do Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63.	55
Figura 7 - Publicação/convite para Festival/ocupação. Captura de tela.....	57
Figura 8 - Trajeto Estúdio Lâmina x Rua do Ouvidor, 63 - Sé. Captura de tela.....	58
Figura 9 - Cenas do vídeo Ocupa São Paulo – 01 maio. Captura de tela.....	59
Figura 10 - Interior Ouvidor 63, São Paulo. Fotografia	60
Figura 11 - Interior 59 Rivoli, Paris, França. Fotografia.....	61
Figura 12 - “Bichas na linha de frente da batalha”. Fotografia	62
Figura 13 - Muda de planta aromática, plantadas em um tênis Vans. Fotografia	63
Figura 14 - Coletivo 6/12. Festival Internacional de Circo e Arte. Av. Paulista. Fotografia..	64
Figura 15 - Oficina de Bambolê Nu - Cia Bambolística. Fotografia.....	65
Figura 16 - Cronograma/quadro semanal de recicles de alimentos. Fotografia.....	66
Figura 17 - Residente da Ouvidor 63 expondo a Galeria na Bike. Fotografia	68
Figura 18 - Reunião/assembleia geral. Fotografia.....	69
Figura 19 - Caderno de Campo. Fotografia.....	76
Figura 20 - Página online para financiamento coletivo. Captura de tela.....	77
Figura 21 - Divulgação da exposição “Exercício da Fé”. Post	78
Figura 22 - Divulgação da mesa “Curadoria: Mulheres, Corpos e Território”. Post	79
Figura 23 - Performance “Dançar Reformas”. Fotografia	80
Figura 24 - As Chicas, além do tempo da travessia. Tecido de helanca light.....	81
Figura 25 - Impressão/reprodução de técnica mista de pintura e colagem. Fotografia	82
Figura 26 - Impressão/reprodução de técnica mista de pintura e colagem. Fotografia	83
Figura 27 - V.A. em seu quarto-ateliê-estúdio. Série de fotografias 1.....	84
Figura 28 - Obra de S.A. vista da varanda do sétimo andar. Fotografia	84
Figura 29 - S.A. Fotografia	85
Figura 30 - Exposição Lab Fotografia. Fotografia	86

Figura 31 - Imagem divulgação para residência Feminicídio. Post	88
Figura 32 - Untitled (Rape Scene). Fotografia de ato performático.....	90
Figura 33 - Post Jeff Nascimento. Captura de tela	92
Figura 34 - Pesquisa ‘feminicídio’ em ferramenta de busca . Captura de tela.....	93
Figura 35 - Contra-treinamento Feminicídio - dia 1. Fotografia.....	93
Figura 36 - Esquema da performance-instalação Feminicídio.	94
Figura 37 - Contra-treinamento Feminicídio - exercício apresentação de obras. Fotografia ..	96
Figura 38 - Ensaio para performance Feminicídio na Ouvidor 63. Fotografia	97
Figura 39 - Performance Feminicídio na Ouvidor 63. Série de Fotografias	99
Figura 40 - Show Chico César. Fotografia.....	100
Figura 41 - Exposição de fotografias no 5º andar. Fotografia.....	101
Figura 42 - Manifestantes indígenas ocupam a Prefeitura de São Paulo. Fotografia.....	105
Figura 43 - Divulgação do Encontro Afro Indígena IbiAdimó. Post	107
Figura 44 - Colagem feita pela autora em oficina de fanzine. Fotografia	109
Figura 45 - Oficina de Máscaras de Couro. Série de fotografias	110
Figura 46 - Espetáculo Vidas Secas, com Sérgio Audi. Captura de tela.....	112
Figura 47 - Varieté de circo. Fotografia	114
Figura 48 - Hostess Festa Estranha. Fotografia.....	115
Figura 49 - Projeção audiovisual sobre edifício. Fotografia	115
Figura 50 - Artista residente usando figurino composto por peças do brechó. Fotografia....	116
Figura 51 - Publicação do Comitê Invisível, Crise e Insurreição. Captura de Tela	118
Figura 52 - Flyer digital “A Céu Aberto”.....	119
Figura 53 - Leitura “A Céu Aberto”, com Elisa Band. Fotografia.....	120
Figura 54 - Artista residente / Exposição “O Mundo de Sofia”. Série de fotografias.....	121
Figura 55 - Palco aberto. Área externa / Festival Ouvidor 63 Resiste. Série de fotografias.	122

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. ARTIVISMO: PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E SOCIAIS, ATUAÇÕES CONTEMPORÂNEAS E ALGUNS DESDOBRAMENTOS	17
1.1 SISTEMA SOCIAL EM CRISE: MOVIMENTOS SOCIAIS E INSURREIÇÕES CONTEMPORÂNEAS	18
1.2 ARTIVISMO COMO RESPOSTA ESTÉTICO-POLÍTICA?	25
1.3 MEDIAÇÕES ARTIVISTAS NA CIDADE COMO PALCO PARA A DIVERSIDADE	34
2. OUVIDOR 63: UM PANORAMA.....	43
2.1 OCUPA SAMPA: REVERBERAÇÕES GLOBAIS EM CONTEXTO LOCAL.....	44
2.2 OCUPAR COM ARTE: OCUPAÇÕES ARTÍSTICAS E CULTURAIS	49
2.3 CENTRO CULTURAL OCUPA OUVIDOR 63: A COR DA CIDADE CINZA.....	55
3 MEDIAÇÕES ARTIVISTAS DO CENTRO CULTURAL OCUPA OUVIDOR 63: UMA LENTE ETNOGRÁFICA	74
3.1 II BIENAL DE ARTES OUVIDOR 63.....	76
3.2 FEMINISTAS EM AÇÃO: RESIDÊNCIA ARTÍSTICA PARA PERFORMANCE “FEMINICÍDIO”	87
3.3 FESTIVAL OUVIDOR 63 RESISTE	100
CONSIDERAÇÃO FINAIS.....	124

INTRODUÇÃO

A pesquisa apresentada a seguir teve como objetivo investigar as mediações artísticas, sobretudo em sua forma ativista, que se dão no Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63, ocupação artística no centro de São Paulo. Localizado na Rua Ouvidor nº 63, próximo ao Vale do Anhangabaú, o antigo prédio que se encontrava há mais de 10 anos abandonado pelo poder público foi ocupado por um coletivo heterogêneo de artistas que fizeram dali, além de espaço para residência, um local para experimentação artística autônoma e coletiva.

Nesse processo é possível observar características peculiares e potentes da arte e da cultura atuando com os movimentos sociais, em especial as ocupações. Tais movimentos insurgentes refletem modos contemporâneos de resistência, organização e ação desenvolvidos e projetados a partir do mundo da arte, da estética e da produção de subjetividades.

Sendo assim, mostram uma marca da sociedade “pós-moderna” que lida com o hibridismo entre arte, política, ativismo social e vida, em que as produções artísticas e ativistas se alastram para além dos contornos das instituições museais e institucionais, revelam-se cada vez mais próximas ao cotidiano e às questões comuns da vida e da sociedade e são, muitas vezes, engajadas politicamente. São formas biopotentes, conceito elaborado pelo filósofo húngaro residente no Brasil Peter Pál Pelbart (2001-2002), que visam explorar as aberturas e rachaduras do modelo social de poder hegemônico em crise.

A pesquisa realizada localiza-se no cruzamento entre direitos sociais, que deveriam assegurar que todos os cidadãos tivessem acesso à moradia; arte; cultura e a expressão criativa e subjetiva. Além disso, explora as possibilidades de experimentações artísticas que não estejam necessariamente atreladas ao mercado e às instituições. Nesse paradigma da arte atuante, as intervenções ativistas, sobretudo sob a forma de projetos comunitários, visam intervir artística, poética e performaticamente para a construção de espaços coletivos de produção e compartilhamento no campo político e social.

Dessa forma, o trabalho propõe investigar a experiência da Ouvidor 63 com ênfase nos processos de mediações artísticas e culturais. Essas mediações são suscitadas pelo ativismo, pelas ocupações culturais e pela dimensão política, estética e coletiva da cidade e da diversidade cultural. Para a investigação desses processos o trabalho propõe:

- Debater teórica-conceitualmente o contexto político-social e cultural dos movimentos insurgentes, refletidos pelas práticas artivistas e ocupações artísticas; essa relação com a cidade e a diversidade cultural.
- Apreender a trajetória histórica do Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63, desde seus movimentos antecessores até o momento atual.
- Etnografar as práticas artivistas e culturais da Ouvidor 63 com o objetivo de compreender a mediação e a diversidade cultural ali presentes.

Essas questões se mostram relevantes, primeiramente, pela atualidade e potência da pauta que envolve os movimentos sociais e as ocupações no Brasil, principalmente frente ao contexto político contemporâneo. Deste modo, investigar essas mediações contribuiria para a reflexão sobre tais modos de produção criativa, de subjetividades, afetos, sensibilidades e suas interações, que se dão no campo social e territorial da cidade. Além disso, possibilita observar de que forma a produção artística e criativa da Ouvidor 63 articula práticas de alteridade e fortalecimento de identidades com uma pauta biopolítica.

Outro aspecto da análise refere-se à dimensão estética e política das ocupações artísticas, mais especificamente do Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63, e sua relação com a cidade-metrópole São Paulo. Por fim, ao levar em consideração o processo em curso de reintegração de posse do prédio, essa pesquisa pretende contribuir para a construção e preservação de sua memória e para o fortalecimento desses movimentos.

Para a realização dessa investigação optou-se por uma metodologia qualitativa de base etnográfica imersiva que intentasse ser coerente com uma perspectiva decolonial (descolonial, contracolonial ou mesmo anticolonial – termo que varia segundo fontes ou autoras(es))¹. Portanto, buscou-se desenvolver uma prática comprometida com o contexto social e político no qual se insere, orientada pela busca das ações, interações e

¹ Aprofundar-se no campo que se abre diante desses conceitos demandaria uma nova e extensa pesquisa. Posto isso, o trabalho em questão não visa penetrar nesse domínio, mas entender essa postura que se opõe aos efeitos nocivos da colonização, e que foram consideradas como relevantes perspectivas para se explorar os processos de mediação aqui levantados. Assim, pensa-se nesta dinâmica da colonialidade em convergência com a “instauração” da modernidade, que incide no controle dos mais diversos âmbitos do poder (economia, autoridade, recursos, gênero, subjetividade e conhecimento). Dessa maneira, essa postura busca, para além de teóricos de eixos hegemônicos-colonizadores, marcas de como o pensamento social ‘autônomo’ (brasileiro/latino-americano/negro/índigena) também enuncia acerca de seus próprios processos sociais, políticos e culturais. Para mais, ver:

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, n. 11. 2013

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. São Paulo: Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

MAIA MAYER, Joviano Gabriel. **De pé na encruzilhada**: por uma cartografia contra-colonialista. Tese de doutorado. Programa de pós graduação em arquitetura e urbanismo da UFMG, Belo Horizonte, 2020, p. 145

MARTÍN, Juan Carlos Gimeno; MADROÑAL, Angeles Castaño. **Antropologia comprometida, antropologia de orientação pública e descolonialidade**: desafios etnográficos e descolonização das metodologias. XIII Congresso de Antropologia. Federação de Associações do Estado Espanhol (FA- AEE). Setembro 2016.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos**: modos e significações. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia (INCT) de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2015.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**: Documentos de uma Militância PanAfricanista. São Paulo: Perspectiva, 2019.

experiências cotidianas vivenciadas no espaço etnografado. Visto que o trabalho de campo se apresenta como central e estruturante para a pesquisa como um todo, foram realizadas três imersões: a primeira em setembro de 2018, durante a II Bienal de Artes da Ouvidor 63; a segunda em dezembro do mesmo ano, em uma residência artística para a construção de uma performance coletiva sobre feminicídio e a última em março de 2019 para acompanhar o processo e ameaça de desapropriação do edifício (promulgada pelo governo em janeiro do mesmo ano), participando das atividades organizadas para mobilização e resistência que culminaram no Festival Ouvidor 63 Resiste. Por fim, foi realizada uma breve incursão em ocupações artísticas de Paris, na França, das quais tomou-se como exemplo a iniciativa da *59 Rivoli* para demonstrar reverberações globais destes movimentos sociais insurgentes de ocupações artísticas.

A fim de dialogar com a apreensão empírica e de investigar parte dos contextos históricos e culturais da região central de São Paulo e do Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63, optou-se por uma revisão da literatura a partir de fontes primárias e secundárias de arquivos, documentos, livros, revistas e artigos. Além disso, buscou-se um suporte teórico-conceitual sobre os movimentos sociais insurgentes, a implicância desse viés político e crítico no campo artístico e urbanístico e a questão do direito à cidade e à expressão da diversidade cultural suscitada por tais mediações artivistas.

Somam-se ao trabalho de campo e à revisão da literatura experiências em seminários; encontros; palestras e demais eventos acadêmicos que envolviam a temática aqui investigada e possibilitaram o debate e compartilhamento prático e teórico.

Sendo assim, o primeiro capítulo, de base teórica-conceitual, se debruça sobre as seguintes perspectivas: relações estabelecidas entre contexto social, arte e política; a cidade contemporânea e as mediações artivistas no espaço citadino e de que forma elas se refletem na questão da diversidade cultural.

O segundo capítulo apresenta uma análise descritiva do contexto - geográfico, político e social, e possíveis origens da Ouvidor 63. Assim, a partir da ocupação realizada no Vale do Anhangabaú em 2011, nominada Ocupa Sampa, ou 15o SP, buscou-se observar como esses movimentos sociais contribuíram para a efervescência das ocupações artísticas em São Paulo, sobretudo no centro, incluindo o Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63.

Por sua vez, o terceiro e último capítulo é resultado do trabalho de campo realizado nos três períodos de imersão e vivência na ocupação Ouvidor 63. Dessa forma, partiu-se de uma

postura etnográfica que se aproximasse dessa prática que os antropólogos Juan Carlos Martín e Angeles Castaño Madroñal (2014) denominam antropologia comprometida, de orientação pública ou decolonial (MARTÍN; MADROÑAL, 2014), em que a pesquisadora assume uma postura ativa diante do organismo de estudo a fim de aprender sobre, e sentir como se dão as mediações artivistas na referida ocupação artística.

Por fim, à título de compreensão, informa-se que os textos apresentados com esta diagramação fazem parte dos relatos etnográficos do trabalho de campo, e exprimem uma perspectiva mais diretamente pessoal da autora ou de alguma pessoa/grupo específica(o).



Vegan



1. ARTIVISMO: PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E SOCIAIS, ATUAÇÕES CONTEMPORÂNEAS E ALGUNS DESDOBRAMENTOS

1.1 Sistema social em crise:

movimentos sociais e insurreições contemporâneas

1.2 Artivismo como resposta estético-política?

1.3 Mediações artivistas

e a cidade como palco para a diversidade



1. Artivismo: perspectivas históricas e sociais, atuações contemporâneas e alguns desdobramentos

As teorias e estudos que se debruçam sobre a temática dos movimentos sociais e da relação entre arte e política, assim como da cidade e da diversidade cultural são diversas e transversais, perpassando campos como das Ciências Sociais – Antropologia, Política e Gestão Pública–; Artes; Comunicação; Psicologia; Direito; dentre outros, a fim de apreender esse cenário a partir de suas perspectivas particulares. Como afirma a socióloga Maria Gohn (1997) sobre o estudo dos movimentos sociais:

diferentes olhares, diferentes ângulos de apreensão dos fatos da realidade: esta é uma necessidade imperiosa, numa era na qual tudo se desfaz rapidamente, tudo fica obsoleto em frações de tempo muito menores que nossa capacidade de memorização. (GOHN, 1997, p. 337)

Posto isso, este capítulo não intenta uma análise profunda ou um esgotamento de seus referenciais teóricos, mas busca traçar um panorama da conjuntura político-social e cultural, e seus desdobramentos. Para tal, foram trabalhadas algumas interseções norteadoras, sendo: os movimentos sociais e insurreições contemporâneas; a arte atuante e o artivismo como resposta estético-política; a perspectiva do direito à cidade e à cultura incitada pelas ocupações urbanas e artísticas e, assim, as confluências entre mediações artistas, cidade e diversidade cultural.

Essa composição foi assim definida uma vez que, ao longo do percurso da pesquisa, como afirmado anteriormente, percebeu-se a relevância estrutural do objeto (talvez mais coerentemente chamado de sujeito) empírico, que suscita reflexões e apreensões para além das epistemologias teórico-conceituais-acadêmicas tradicionais. Ainda que reconheça referências que se aproximam dessa postura contracolonial - Djamila Ribeiro (2017), Maria Gohn (1997), Milton Santos (1980), Suely Rolnik (2018) - a pesquisa não deixa de considerar alguns teóricos – David Harvey (1993, 2013); Fredric Jameson (1989); Michel Foucault (1977, 1999, 2001, 2005) Mike Featherstone (1990) – advindos de centros hegemônicos de produção acadêmica (e de poder) que, apesar de se inserirem em diferentes contextos, possibilitam o reconhecimento de alguns paralelos relevantes para a reflexão local.

1.1 Sistema social em crise: movimentos sociais e insurreições contemporâneas

O período contemporâneo, denominado por alguns teóricos – Harvey (1993, 2013); Jameson (1989) como pós-moderno, indica confluências, divergências e percursos desempenhados por uma possível reformulação da sociedade, seus modos de produzir, pensar, sentir, se relacionar e (con)viver. Ainda que sem absoluto consenso, essas reconfigurações que se lançaram sobretudo a partir dos anos 1960 e 1970, alastraram-se por todo espectro da vida social e individual, institucional, política, cultural, artística e outros.

David Harvey (1993) apresenta, a partir de uma perspectiva dialética, essa condição social, histórica e geográfica da sociedade pós-moderna. Para o teórico, as mudanças políticas e socioeconômicas, atreladas ao desenvolvimento do capitalismo, acarretam uma reconfiguração da dinâmica cultural. Essa nova conjuntura, por vezes de continuidade e outras de negação ao período moderno que lhe antecede, seria marcada principalmente por uma nova percepção e vivência espaço-temporal. Assim a “experiência distintiva do tempo, do espaço e da causalidade como coisas transitórias, fugidias, fortuitas e arbitrárias” (HARVEY, 1993, p. 20-21).

Se o pensamento pós-moderno busca se abrir ao acaso subjetivo, diferentemente, a modernidade priorizou o desenvolvimento da ciência objetiva e universal, em um sistema de valores “tecnocêntrico e racionalista”. Dessa forma, resgatando as ideias da revista de arquitetura *PRECIS 6* (1987), Harvey aponta que esse “modernismo universal”², como nominado, “tem sido identificado com a crença no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional de ordens sociais ideais, e com a padronização do conhecimento e da produção” (*PRECIS 6*, 1987, p. 7-24 apud HARVEY, 1993, p. 19).

Tendo como uma de suas premissas a liberdade humana universal, o projeto moderno floresce juntamente com os ideais iluministas do século XVIII. Essa busca exaustiva pelo progresso (industrial / financeiro / econômico) marcada pela racionalidade, no entanto, parece se esgotar em si. A partir de uma perspectiva weberiana, Harvey mostra que “quando desmascarado e compreendido, o legado do Iluminismo foi o triunfo da racionalidade... proposital-instrumental.” Assim, ao instituir a “racionalidade proposital-instrumental” a todos

² Como será visto adiante, é possível perceber uma distinção teórica – Harvey (1993), Jameson (1989), Featherstone (1990) – entre o que é chamado modernidade/pós-modernidade, como aspectos mais amplos e estruturais da sociedade, e o modernismo/pós-modernismo, como reflexos dessa conjuntura expressos muitas vezes em termos de correntes estéticas e ideológicas.

âmbitos da vida econômica, política, social, cultural etc. – a busca da liberdade universal iluminista acaba por se tornar uma “jaula de ferro da racionalidade burocrática da qual não há como escapar” (HARVEY, 1993, p. 25).

Deste modo o pós-moderno, ao reconhecer a inviabilidade de se alcançar tal liberdade pelas vias da racionalidade e da universalidade, prioriza “a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural”. O ceticismo em relação aos discursos universais e totalizantes e seu potencial, assim como a “fragmentação e indeterminação”, são para o autor as marcas do “pensamento pós-moderno” (HARVEY, 1993, p. 19).

Se no período moderno tempo e velocidade seriam uma “questão organizativa fundamental”, na pós-modernidade “a organização da temporalidade e do tempo se torna subordinada à lógica espacial”. Habita-se o que Fredric Jameson (1989) denominou de sincronia, em contraposição à diacronia, pois a vida, as experiências cotidianas e subjetivas e as linguagens culturais estariam submetidas às “categorias de espaço, e não pelas de tempo, como o eram no período anterior do alto modernismo” (JAMESON, 1989, p. 43). Essa dimensão é também chamada de “hiperespaço”, onde a produção (artística, arquitetônica etc) busca a “ampliação de nosso equipamento sensorial e dos nossos corpos até novas, inimagináveis e, talvez, impossíveis dimensões” (JAMESON, 1989, p. 65).

Retornos, apropriações e repetições, rompimentos, tentativas de superação ou mesmo subversão do pensamento moderno parecem instaurar uma diferente, porém não inteiramente inédita, forma de “experimentar, interpretar e ser no mundo”:

a experiência do tempo e do espaço se transformou, a confiança na associação entre juízos científicos e morais ruiu, a estética triunfou sobre a ética como foco primário de preocupação intelectual e social, as imagens dominaram as narrativas, a efemeridade e a fragmentação assumiram precedência sobre verdades eternas e sobre a política unificada e as explicações deixaram o âmbito dos fundamentos materiais e político-econômicos e passaram para a consideração de práticas políticas e culturais autônomas. (HARVEY, 1993, p. 293)

No tempo em que fronteiras simbólicas assumem um caráter cada vez mais híbrido, emerge uma viável dissolução entre a chamada alta cultura, ou erudita, e a baixa cultura, “das massas”. Assim, o pensamento pós-moderno suscitaria um abandono das perspectivas totalizantes para a busca de um olhar mais complexo, capaz de abranger as contradições inerentes à época. A dominante lógica cultural do capitalismo tardio, reforçada e intensificada pelo simulacro e pela produção intensiva de imagens, não pode ser analisada em termos de uma moral universalizante, mas deve ser pensada a partir de uma perspectiva dialética, que possa levar em consideração suas incoerências, como “a melhor e a pior coisa que já aconteceu

com a humanidade” (JAMESON, 1989, p. 73).

Sobre esse contexto, o filósofo francês Michel Foucault (1977, 1999, 2001, 2005) aponta uma nova forma de organização do poder. Essa questão foi amplamente estudada pelo teórico, responsável por uma série de conceitos e formulações considerados, por vezes, a ponta de lança epistemológica para estudos acerca dessa conformação política e social, que ainda respalda no período contemporâneo. Para Foucault (2001), o poder não tem um ou mais detentores propriamente ditos, mas sim atua como uma extensa rede que penetra o corpo social de maneira difusa, imprecisa e flutuante, perpassando todas as relações humanas, “sejam amorosas, institucionais ou econômicas” (FOUCAULT, 2001, p. 1.538).

O fim dos sistemas monárquicos e feudais e a ascensão da burguesia, a partir do século XVII, marca para o autor uma reformulação em como a soberania estatal se exerce, passando o poder do Estado a se manifestar a partir do controle e da disciplina. A “tecnologia do controle disciplinar”, assim chamada por Foucault, visava modelar comportamentos humanos através da vigilância intermitente, exames, exercícios e punição aos que as normas descumprissem. Seu propósito seria o controle do indivíduo a fim de promover corpos economicamente úteis e politicamente dóceis. Dessa forma, a disciplina tenta “reger a multiplicidade dos homens na medida em que essa multiplicidade pode e deve redundar em corpos individuais que devem ser vigiados, treinados, utilizados e eventualmente punidos” (FOUCAULT, 1999, p. 204). A docilização³ e a disciplinarização dos corpos encontra na dimensão do espaço grande importância: nascem, ou desenvolvem-se, as grandes instituições disciplinadoras estudadas por Foucault, tais como a prisão, o hospital, a escola etc. Esses são os locais responsáveis pela manutenção da ordem.

A partir dos séculos XIX e XX, juntamente com a evolução da Revolução Industrial, esse controle e poder adquirem novos contornos quando o foco, para além da disciplina de condutas individuais, também deve abranger uma planificação e gerenciamento de toda a população. O poder então se exerce sobre a conduta e as ações dos indivíduos e das populações e, em uma escala ainda mais profunda e perversa, sobre os modos de sentir e pensar do ser humano, penetra até a produção de subjetividade e conhecimento. Isso uma vez que “se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo – como se começa a conhecer – e

³ Processo de “adestramento” dos corpos exercido pelo poder a fim de tornar indivíduos dóceis, submissos e obedientes.

também a nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz” (FOUCAULT, 2005, p. 148).

Dessa forma, o biopoder, ou poder sobre a vida, operado pela biopolítica das populações, incidiria no domínio de praticamente todos os âmbitos da vida, do corpo e da população pelo Estado, ou seja, o controle do corpo social. São ações e políticas estatais desempenhadas para a administração e planificação populacional tais como taxas de natalidade e mortalidade, índices demográficos, dentre outros. De acordo com André Duarte (2008), em seu artigo *Biopolítica, de Foucault ao século XX*, não só o Estado, mas o mercado também se insere na lógica do poder e da biopolítica, afinal “sob condições neoliberais o mercado seria a instância a partir da qual se decidiria a manipulação do genoma humano, tornando irrelevante toda e qualquer discussão ética” (DUARTE, 2008, p.7).

A biopolítica incide então nessas estratégias que buscam, para além de alavancar a performance e o rendimento de determinados indivíduos para torná-los mais competitivos, eliminar aqueles que não seriam considerados “adequados” ao sistema. Dessa maneira,

o preso, o favelado, o migrante e o imigrante, em suma, o pobre e o miserável das modernas democracias liberais ou dos velhos redutos autoritários constituem outras tantas figuras que confirmam o caráter biopolítico e aporético da política contemporânea: eles constituem o elemento que não pode ser incluído no todo de que formam parte. (DUARTE, 2008, p. 12).

O autor acrescenta ainda que “vivemos sob um regime biopolítico cada vez mais intenso e saturado, no qual a dinâmica da proteção e destruição da vida por meio de sua inclusão e exclusão do aparato jurídico regulado pelo poder soberano ameaça chegar ao ponto máximo.” (DUARTE, 2008, p. 11). Assim, a metrópole foi o local sagrado para o progresso da modernidade, das disputas por territórios e subjetividades desempenhadas sobretudo por esse avanço do capitalismo e tais transformações no âmbito do poder. Concomitantemente, na contramão, é o local de ativação e disseminação da biopotência, tal qual apontada por Pelbart (2001-2002). Assim, o sentido foucaultiano de biopolítica de “poder sobre a vida” é invertido e se transforma em “poder da vida”, que consiste na tentativa de recuperação social da vida, em sua totalidade e subjetividade. Também entendido como “biopolítica da multidão”, refere-se a esse termo (multidão) cunhado pelos teóricos Michael HARDT e Antônio NEGRI (2005) para designar este corpo social insurgente constituído por singularidades não domesticáveis. Para NEGRI (2003):

a produção de subjetividade, em particular, embora, produzida e determinada pelo poder, desenvolve sempre resistências que se abrem por meio de dispositivos incontíveis (NEGRI, 2003, p. 174).

A multidão, então, seria esse agente social responsável por impulsionar múltiplos processos reivindicatórios. Essa condição paradoxal de resistência ao biopoder já teria sido apontada por Foucault (1977), como explica Lúcia Santaella (2016), ao afirmar que “resistir a ele [biopoder] significa tomar como base de apoio justamente aquilo em que o poder investe: a vida vivida os seres humanos.” Dessa forma, “as forças que resistem” demandam por aquilo que lhes foi tomado, a vida, manifestando-se nas mais diversas afirmações de direito, tais como “direito à vida, ao corpo, à saúde, à felicidade, à autorrealização, à satisfação das necessidades, etc.” (SANTAELLA, 2016, p. 24).

Sobre o contexto brasileiro, Gohn (1997) traça um panorama a respeito das teorias dos movimentos sociais, dos paradigmas clássicos até os movimentos contemporâneos do fim do século XX. Partindo do pressuposto de que os “movimentos sociais são fenômenos históricos decorrentes de lutas sociais. (1997, p. 19), reconhece a pluralidade de perspectivas e paradigmas conceituais, que podem variar de acordo com o contexto sociocultural, territorial e histórico.

Atuando como “diagnosticadoras de necessidades coletivas”, as lutas sociais resultam de um “descontentamento com a ordem vigente” em prol de uma “nova ordem social” (GOHN, 1997, p.30) mais justa. Ao resgatar as ideias de Alain Touraine (1978), a autora defende que “os movimentos sociais são frutos de uma vontade coletiva.” Assim, “falamos de si próprios como agentes de liberdade, de igualdade, de justiça social ou de independência nacional, ou ainda como apelo (...) à liberação de forças novas, num mundo de tradições, preconceitos e privilégios” (TOURAINÉ, 1978, p. 35 apud GOHN, 1997, p.145).

Gohn afirma ainda que, embora a correlação de forças tenda a predominar para o pólo da sociedade política, através do poder de coerção e dominação, a sociedade civil também seria capaz de desenvolver mecanismos e organismos que atuariam de modo a alterar, ainda que momentaneamente, tais forças em atuação. (GOHN, 1997, p. 188). Em suma,

movimentos sociais são ações sociopolíticas construídas por atores sociais coletivos pertencentes a diferentes classes e camadas sociais, articuladas em certos cenários da conjuntura socioeconômica e política de um país, criando um campo de força social na sociedade civil. As ações se estruturam a partir de repertórios criados sobre temas e problemas em conflitos, litígios e disputas vivenciados pelo grupo na sociedade. As ações desenvolvem um processo social e político-cultural que cria uma identidade coletiva para o movimento, a partir dos interesses em comum. Esta identidade é amalgamada pela força do princípio da solidariedade e construída a partir da base

referencial de valores culturais e políticos compartilhados pelo grupo, em espaços coletivos não-institucionalizados (GOHN, 1997, p. 251).

Portanto, “numa sociedade concreta, o sistema político e a organização social são as mediações pelas quais aparecem os comportamentos coletivos.” (GONH, 1997, p. 156). Nesse sentido, a socióloga afirma que tais práticas, ações e estratégias dos movimentos também são distintas entre si, desempenhadas por certos grupos mais ou menos organizados e definidos. Assim, “podem ser formais: reuniões, assembleias, petições burocráticas, abaixo-assinados, congressos, eventos, greves para discussões políticas ou socioculturais”, como também informais, tais como “acampamentos, teatro ou encenação, passeata-relâmpago a partir de uma assembleia formalmente convocada, concentração em frente a algum órgão público, ocupação de uma determinada repartição pública” (GOHN, 1997, p. 260).

A partir dessa análise que resgata correntes teóricas norte-americanas e europeias, Gohn (1997) admite que, mesmo que se refiram a cenários distintos, seria possível detectar nesta dinâmica global fenômenos regionalmente absorvidos. Portanto, para além desses paralelos, evidenciam-se, na localidade brasileira, especificidades histórico-sociais:

Em primeiro lugar, destaquemos o passado colonial, escravocrata e/ou de servidão indígena, baseado na monocultura e/ou exploração intensiva de seus recursos naturais. Em segundo lugar, o tipo de Estado nacional configurado foi fruto de lutas internas intensas em que a maioria das elites políticas sempre foi representante dos interesses econômicos subordinados ao grande capital internacional (GOHN, 1997, p. 224).

Dessa forma, a socióloga mostra como os movimentos sociais se configuraram ao longo das últimas décadas no país, muitas vezes em decorrência de processos históricos. Nos anos 1980, por exemplo, exerceram grande influência para o processo de redemocratização do país e estavam muito atrelados aos movimentos de classe liderados principalmente por operários e sindicatos. Além disso, ressalta algumas mudanças no âmbito dos movimentos sociais populares urbanos. Tais questões perpassam, por exemplo, as lutas “pelo acesso à terra e por sua posse” e “pela moradia”, principalmente a partir da “ocupação de casas e prédios abandonados; articulação do movimento dos transportes” (GOHN, 1997, p. 278); dentre outras pautas relacionadas à questão da vida na cidade, que serão exploradas posteriormente.

Em relação aos anos 1990 no Brasil, assinala a crescente institucionalização de alguns movimentos, sobretudo por meio das Organizações não governamentais - ONGs e de políticas de parceria estruturada com o poder público. Essa dinâmica contribuiria para uma “desregulamentação do papel do Estado na economia, e na sociedade como um todo” devido à

transferência de parcelas de suas responsabilidades para as “‘comunidades’ organizadas, com a intermediação das ONGs, em trabalhos de parceria entre o público estatal e o público não-estatal e, às vezes, também com iniciativa privada” (GOHN, 1997, p. 278-310). A ausência social do poder público parece contribuir, também, para o desenvolvimento da economia informal. Dessa forma, “as arenas de negociação estão normatizadas e a institucionalidade da relação sociedade organizada-poder público é um fato”. (GOHN, 1997, p. 318). Fato esse que parece por vezes dificultar a efetivação de algumas demandas.

Quanto à natureza das reivindicações, a autora aponta que, a partir dos anos 1980-1990 houve uma ampliação das pautas que, ao assumir um caráter mais identitário, abarcam questões como as de gênero, com destaque para as lutas feministas; indígenas; o racismo; impactos ambientais e ecológicos; dentre outros. Tais pautas, além das já crescentes lutas por moradia e equipamentos coletivos em geral, mostram um “interesse maior por questões da cultura e da educação” (GOHN, 1997, p. 325), assim como abarcam iniciativas de parcelas mais jovens da população. Trata-se de uma pluralidade que se reflete “em novas problemáticas e novos cenários sociopolíticos, mulheres, crianças, índios, negros e pobres em geral se articulam com clérigos, intelectuais e políticos da esquerda para gerar ações coletivas que foram interpretadas como a nova ‘força da periferia’” (GOHN, 1997, p. 333).

Ao se referir à uma análise sobre os anos 1990, Gohn aponta que “a pobreza persistente e o desemprego continuado por longos períodos são as novas questões da cidadania. Elas são o cerne da luta dos excluídos”. Dentre as adversidades que enfrentam estão “problemas da deterioração de seus habitats, ausência ou precariedade de serviços coletivos etc. São todos problemas de cidadania e geram também movimentos sociais” (GOHN, 1997, p. 289).

Mesmo que em sua maioria os movimentos sociais convirjam em seus propósitos e objetivos, sobretudo “ao redor de problemáticas sociais estruturadas segundo as regras do capitalismo selvagem”⁴, Gohn aponta a probabilidade de conflitos inerentes às divergências internas desses movimentos, como também “possibilidades, onde a incerteza e a diversidade poderão ser a base para a criação de solidariedade (GOHN, 1997, p. 160).

Os anos 2000, principalmente a partir da “crise mundial” econômica de 2008 desencadeada em grande parte pelo mercado imobiliário norte-americano, viu surgir uma onda em escala global de movimentos de ocupação: praças, parques, ruas e avenidas transformaram-

⁴ Ainda que não se aprofunde na questão, a autora não deixa de apontar que os movimentos sociais não estão necessariamente ligados à uma esquerda política, como também fazem parte de processos e reivindicações de grupos de direita.

se em acampamentos, uns mais outros menos efêmeros. *Occupy Wall Street* no pólo financeiro de Nova Iorque; manifestações em países do Oriente Médio em 2011 na chamada Primavera Árabe e jovens espanhóis que, com apoio da articulação coletiva pela internet, ocuparam as ruas de Madrid no intitulado Movimento 15-M, ou *Indignados*. Inspirados pelo manifesto *Indignai-vos!*, do autor francês Stéphane Hessel, demandavam uma democracia real: *Democracia real Ya* foi uma plataforma civil, digital e colaborativa desenvolvida durante as manifestações. Nesse ponto, o Estado, não mais submetido exclusivamente ao capital financeiro, deveria garantir minimamente os direitos sociais e econômicos da população.

No Brasil, conforme mostrado posteriormente, principalmente a partir de junho de 2013 no contexto de incontestação coletiva com a Copa do Mundo de Futebol que aconteceria no ano seguinte, insurgiram-se uma série de protestos. Com discurso pretensamente ‘apartidário’, cobravam melhorias do sistema quanto à educação e à garantia de serviços como saúde e transportes. Este último, após o aumento da tarifa de ônibus em São Paulo, teria sido um dos pontos de partida para uma série de manifestações organizadas pelo movimento Tarifa Zero.

A partir desse momento, a efervescência política que circulava o país parece impulsionar – ou ao menos fortalecer e dar mais visibilidade – (a)os movimentos, já existentes, das ocupações urbanas. Prédios e casarões que estavam sem utilização e função social passaram a garantir, seja como moradia ou como espaço público para produção artística e vivência comunitária, o que o Estado não foi capaz de cumprir.

Antes de deter-se ao campo das ocupações urbanas e do Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63, essa pesquisa retoma como tal momento político-social se reflete, em alguns pontos e de forma geral, na produção artística contemporânea, dentre outros desdobramentos.

1.2 Artivismo como resposta estético-política?

Se a pós-modernidade reconfigura a organização social e política como um todo, esses processos também se refletem no campo artístico. Definido por alguns teóricos como pós-modernismo, o termo se refere às correntes e tendências estéticas e ideológicas que sucederam o modernismo, sobretudo a partir da década de 1960, designando, segundo Mike Featherstone (1990⁵), um “movimento que estava além do alto modernismo ‘esgotado’, do modernismo visto

⁵ Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_25/rbcs25_01.htm. Acesso em: 15 mai. 2018.

como algo que se institucionalizara no museu e na academia.” A partir dos anos 1970, ganhou relevantes expressões também na arquitetura, artes visuais e cênicas, e na música (FEATHERSTONE, 1990).

Dessa forma, a arte pós-moderna critica a “arte institucionalizada” dos museus e galerias, assim como as “hierarquias críticas acadêmicas de gosto e a consagração das obras de arte enquanto objetos de exposição claramente demarcados.” O autor relembra então que esse embate não seria algo inédito, pois:

ele ocorreu com a vanguarda histórica da década de 20 e sua rejeição do esteticismo. Nesse contexto, é interessante observar que na década de 60 houve um ressurgimento de interesse pelos movimentos dadaísta e surrealista, especialmente pela obra de Marcel Duchamp (FEATHERSTONE, 1990).

Em período de fronteiras híbridas, o já comentado atravessamento entre alta cultura e cultura de massa incide também, entre outros aspectos, na visão do artista como autoral e autônomo, “bem como (n)a definição artesanal de arte perpetuada pelo modernismo, para mostrar que a arte está em toda parte”. Essa apropriação da então tida como degradada cultura de massa emerge sobretudo no contexto da pop arte da década de 1960 e “sua caracterização como uma ruptura cultural associada à emergência de uma forma de ‘contracultura’” (FEATHERSTONE, 1990).

Ao se aproximar do cotidiano, a arte pós-moderna traz à tona a questão do sensorial em que obras são, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, “blocos de sensação, compostos de perceptos e afetos.” (DELEUZE, GUATTARI, 2010). Suely Rolnik (2018), psicanalista e crítica de arte brasileira, ao resgatar essa ideia da dupla de autores, afirma que:

Perceptos e afetos não tem imagem, nem palavra, nem gesto que lhes correspondam — enfim, nada que os expresse — e, no entanto, são reais, pois dizem respeito ao vivo em nós mesmos e fora de nós. Eles compõem uma experiência de apreciação do entorno mais sutil, que funciona sob um modo extra cognitivo, o qual poderíamos chamar de intuição; mas como esta palavra pode gerar equívocos, prefiro chamá-lo de “saber-do-corpo” ou “saber-do-vivo”, ou ainda “saber eco-etológico”. (ROLNIK, 2018, p. 53).

Assim, procura-se na diversidade e ocasionalidade da vida comum marcas, temas, materiais e elementos para produção e expressão artística, e subjetiva – advindas desse “saber-do-corpo”. Para Featherstone (1990), tomando as ideias de Lash e Urry (1987), “essa ênfase na sensação, na imediatez primária do figurado em oposição ao discursivo, resultou na caracterização da estética pós-moderna como uma estética do corpo” (FEATHERSTONE, 1990).

A partir disso, desenvolvem-se manifestações tais como *Body Art*, *Happenings*, que serão mostrados posteriormente, e performances. Por vezes repetição ou apropriação de alguma referência passada, por vezes acaso ou subversão, são marcadas pela heterogeneidade e descontinuidade das obras de artes. Muitas vezes efêmeras, ou mesmo superficiais, elas possuem “subsistemas desconexos, matérias primas aleatórias e impulsos de todo tipo” (JAMESON, 1989, p. 53).

Como aponta Harvey (1993) “Derrida⁶ considera a colagem/montagem a modalidade primária de discurso pós-moderno.” Dessa forma, acerca desse processo conclui que:

a heterogeneidade inerente a isso (seja na pintura, na escritura ou na arquitetura) nos estimula, como receptores do texto ou imagem, "a produzir uma significação que não poderia ser unívoca nem estável". Produtores e consumidores de "textos" (artefatos culturais) participam da produção de significações e sentidos (daí a ênfase de Hassan⁷ no "processo", na "performance", no happening" e na "participação" no estilo pós-moderno (HARVEY, 1993, p. 55).

A partir de estímulos fragmentados e diversos, “o espectador pós-moderno” é então “chamado a fazer o impossível, ou seja, ver todas as telas ao mesmo tempo, em sua diferença aleatória e radical” (JAMESON, 1989, p. 57).

No entanto, ainda que rompendo as barreiras que distinguem a arte do cotidiano subjetivo e buscando resistir à sua transformação em “objeto-mercadoria” de museu, a arte pós-moderna teve quem “a conduzisse às instituições artísticas por meio de fotografias, livros, filmes e exposições”. Ao mesmo tempo, presenciou o crescimento do papel e atuação da crítica, aumentando inclusive o campo de ‘teóricos-artistas’ e, conseqüentemente, “o potencial de poder dos especialistas em produção e disseminação simbólica”, que já vinha desde o século XVII (FEATHERSTONE, 1990).

Com uma visão crítica sobre uma possível missão da arte política, Jameson (1989) relembra seu destaque no “novo e desconcertante espaço mundial do capitalismo tardio ou multinacional”. Submetida à lógica financeira, a produção estética é obrigada a explorar cada vez mais o novo, a fim de favorecer os sistemas de mercado. Essa relação é apontada pelo autor também pelos “vários tipos de apoio institucional disponíveis para a arte mais nova, de fundações e bolsas até museus e outras formas de patrocínio” (JAMESON, 1989, p.79).

Acerca do acolhimento da arte urbana, forte expressão artística contemporânea, pelas instituições e pelo mercado, Lucas Lamounier (2007) aponta que:

⁶ Jacques Derrida (1930 - 2004) - filósofo franco-magrebino.

⁷ Ihab Habib Hassan (1925-2015) - teórico literário e escritor árabe-americano nascido no Egito.

A proliferação desse tipo de arte pública está promovendo uma espécie de institucionalização dos marginalizados, na medida em que os museus estão adotando aspectos desse processo de arte pública e até mesmo buscando espaços onde colocar tais artistas das minorias. Ao mesmo tempo, alguns investidores também têm demonstrado interesse em patrocinar essas manifestações artísticas que envolvem ou contemplam comunidades, uma vez que seus objetivos sociais podem ser confundidos com um interesse humanitário, elevando a imagem institucional de suas empresas (LAMOUNIER, 2007, p. 72).

Posto isso, a arte política pós-moderna, se de fato viável, deveria concentrar-se em “seu objeto fundamental – o espaço mundial do capital multinacional, ao mesmo tempo que realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade”. Essa modalidade de representação a qual se refere o autor, deveria fazer-nos “entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa capacidade de agir e lutar, que está, hoje, neutralizada pela nossa confusão espacial e social” (JAMESON, 1989, p.79).

Essa relação de artistas com causas sociais, que assumem em seu trabalho uma postura política e militante, todavia, não parece pertencer exclusivamente ao período pós-moderno. Desde o século XVIII, “artistas lutaram nas barricadas da Revolução Francesa e na Comuna de Paris em 1871; atuaram na Revolução Soviética de 1917 e nas vanguardas artísticas europeias”. Passando também pelas revoltas de maio de 1968 na França e os movimentos latino-americanos, “foram fundamentais para o surgimento da contracultura dos anos (19)70 e (19)80” (SESC/SP, 2014).

Além disso, a contestação política e social viria também por meio de rupturas estéticas e de linguagem. Pois, rompendo as fronteiras entre arte, cotidiano, subjetividade e política, o questionamento da ordem vigente incitaria novas formas artísticas e sociais.

Hibridismo entre arte e ativismo, segundo a autora portuguesa Teresa Vieira (2007), as mediações artivistas buscam “articular estratégias de resistência ao pensamento hierárquico, subvertendo formas de experiência privilegiada e desestabilizando as regras do poder dominante.” (VIEIRA, 2007, p. 20). Na tentativa de buscar algumas origens mais recentes para aplicação do termo, Vieira (2007) afirma que:

Escolhemos como ponto de partida a revolução estudantil de Maio de 1968 (e os situacionistas) porque nos surge como um dos primeiros paradigmas de resistência cultural e artística aplicados à pós-modernidade, que se apresenta como modelo de união colectiva activista em torno de ideais que, mais do que conquistados pelas promessas do projecto moderno, permanecem em contínua construção e problematização (VIEIRA, 2007, p.12).

Sobre essa genealogia dos movimentos de contracultura da pós-modernidade na Europa, no entanto, em *Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura*, Matteo Guarnaccia (2015)

apresenta essa outra manifestação, com certas similaridades, que se desenvolveu em Amsterdam, Holanda, de 1965 a 1967 – pouco antes de maio de 1968 – denominado Provos (GUARNACCIA, 2015). Com ideais anarquistas e antiautoritários, “à diferença do maio francês, que queria levar a imaginação ao poder, o Provo utilizou a imaginação contra o poder”, pois:

compreenderam que, no mundo moderno, o instrumento de luta mais temível já não é a dinamite, mas a imaginação. Com a imaginação, é possível arrebentar os planos de controle social, expor o verdadeiro rosto da “benévola” sociedade de consumo, ridicularizar o poder, reivindicando o direito de todo ser humano a gerenciar a própria vida (GUARNACCIA, 2015, p. 73).

Composto em sua maioria por jovens, artistas e dissidentes, exploravam as artes gráficas, sobretudo sob a forma de panfletos políticos e contestatórios que inseriam em jornais de circulação pública. No contexto da “crise pós-guerra”, “novas formas expressivas” emergiram: seria preciso liberar quaisquer sentimentos reprimidos resultantes das guerras, conflitos e opressões “por meio de um gestual mais relaxado, enfatizar o ato criativo e o signo em detrimento da obra são as novas palavras de ordem” (GUARNACCIA, 2015, p. 25).

Museus, galerias e instituições artísticas não comportam mais a amplitude de sua expressão criativa e o artista, então, ao levar sua produção para espaços abertos, “percebeu que, na realidade, o que estava fazendo não eram obras de arte, mas ambientes que deveriam ser vividos. Da interação entre as atividades orquestradas para entreter os espectadores e sua reação, surge o happening”. Manifestando-se primeiramente em 1959 em Nova Iorque, essa recente forma artística nasce do anseio do artista em expandir as barreiras da instituição e aproximar a arte da vida, do efêmero, inconstante e flutuante (GUARNACCIA, 2015, p. 29-30).

Em busca de um “novo e generoso estilo de vida antiautoritário e ecológico”, o movimento holandês visava permanecer “‘dentro’ da sociedade, para provocar nela um curto-circuito” (GUARNACCIA, 2015, p. 13). Dessa forma:

os Provos foram a primeira tentativa de organizar a delinquência, forneceram à experiência marginal sua primeira forma política. Os Provos constituem-se de uma aliança entre dois elementos distintos: um punhado de carreiristas regressando do mundo degenerado da “arte” e uma massa de beatniks em busca de novidades. Os artistas forneceram a ideia do jogo, embora revestida de desgastados trajes ideológicos. Os delinquentes nada mais tinham a oferecer que a violência de sua rebelião (GUARNACCIA, 2015, p. 139).

Ainda que com um potencial de transformação porventura atingível⁸, o artista artista pode, quando mínimo, propor uma reflexão ou mesmo apresentar uma nova perspectiva sobre determinada questão afim de afetar os agentes envolvidos. Dessa forma, a “arte ativista, mais do que pretender transformar o mundo ou transformar a vida através da arte, procura abrir espaços de crítica, interrogar, e quem sabe até resolver questões pendentes ou descobrir respostas” (VIEIRA, 2007, p. 23).

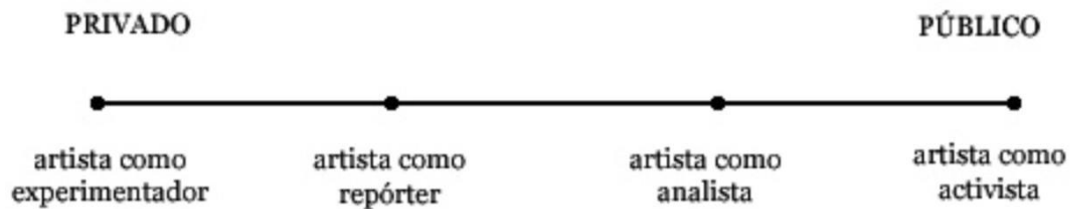
Para Hal Foster (1996), a questão política na arte contemporânea pode aparecer como práticas de transgressão ou mesmo resistência, sendo a primeira responsável por transformar e a segunda contestar o sistema vigente de produção e circulação artística e cultural (FOSTER, 1996). Assim, nesse paradigma da arte atuante, as intervenções artistas sob a forma de projetos comunitários visam portanto intervir poética e performaticamente para a construção de espaços de produção, compartilhamento e comunicação no campo político e social. Segundo Vieira (2007), por exemplo, tais intervenções e projetos se classificariam como uma resistência a partir do conteúdo, pois “todo o processo se desenrola em função e no contexto de produção sócio-cultural” (VIEIRA, 2007, P.17).

Sobre sua relação com o espaço em que se insere a curadora e arte educadora sul-coreana/americana Miwon Kwon (1997 apud BERQUÓ, 2015) aponta que:

a “arte comunitária” configura um desdobramento tardio do movimento *site-specific*, surgido em meio ao Minimalismo, no final da década de 1960. Trata-se de uma ampliação da ideia do *site*, o qual deixa de referir-se apenas ao caráter espacial ou locacional da obra (como ocorria nas décadas de 1960-1970), passando a incluir, nas realizações *site-oriented* da década de 1990, a comunidade e os conflitos sociopolíticos a ela relacionados (KWON apud BERQUÓ, 2015, p. 114).

Usada para investigar e contextualizar tais estratégias estéticas, sociais e territoriais, a cartografia ilustrativa abaixo, desenvolvida por Suzanne Lacy em 1995 e apresentada por Vieira (2007), mostra os diferentes modos de atuação do artista em relação aos espaços público e privado, uma vez que esses âmbitos e práticas não são fixos e estáticos e é possível que o artista percorra transitoriamente entre eles (VIEIRA, 2007, p.22).

⁸ Na Holanda, por exemplo, os Provos deixaram como herança uma maior abertura e flexibilização em relação às políticas de drogas, sobretudo sob a ótica da redução de danos - sendo um dos primeiros países do continente europeu. (GUARNACCIA, 2015).

Figura 1 - Cartografia ilustrativa desenvolvida por Suzanne Lacy (1995)

Fonte: VIEIRA, 2007, p.22

A criação artística atuaria então como mediadora entre artista e sujeitos. Sendo assim, a arte pública teria maior abrangência e visibilidade, pois atinge cidadãos, transeuntes e demais pessoas que não estariam, necessariamente, em busca de tal manifestação ou mensagem, mas que podem ainda assim ser afetados por elas. Ademais, “no nível público o artista afasta-se do seu âmbito assumindo preocupações que lhe são exteriores”. O artista artivista, para além de uma subjetividade pessoal, estaria agindo no âmbito dessa indignação, individual e coletiva, com “as profundas falhas que o projeto da sociedade moderna ainda não foi capaz de superar” (VIEIRA, 2007, p. 22).

Dessa forma, o artivismo pode invocar uma participação e um envolvimento mais direto, por vezes até prático, que demanda outro tipo de mediação, não inteiramente nova, mas efetivamente comprometida com processos de transformação sociocultural, nos quais, de acordo com Caio Honorato e Diego Moraes (2016), a pluralidade não se resume à “coexistência indiferente das diferenças”, mas possibilite a “construção de um comum dissensual, efetivamente político, radicalmente democrático” (HONORATO; MORAES, 2016).

Esse movimento por uma democracia cultural real, acrescenta Vieira (2007), consiste em “uma crítica à homogeneidade da cultura dominante corporativa, que serve apenas muito poucos enquanto afecta a todos”. Deste modo, caberia aos artistas e produtores culturais uma defesa “dos limites dessa democracia.” A verdadeira democracia cultural, portanto, deveria garantir a “visibilidade em igualdade de circunstâncias a minorias ou dominados porque a sua auto-expressão promove o seu desenvolvimento pessoal” (VIEIRA, 2007, p. 24).

Sobre esse caráter diverso e heterogêneo das práticas culturais, sobretudo coletivas, em forma de “arte comunitária”, Paula Berquó (2015) comenta que:

com efeito, o ato não dá origem, como aqueles, a uma obra artística autoral e tampouco a uma oficina única em torno da qual a comunidade, mediada pelo artista, se reúne com um objetivo específico, mas a uma experimentação coletiva aberta baseada na ação de singularidades múltiplas que, apesar de agirem em comum, partem de estratégias e interesses heterogêneos. A “unidade” que nela se forma parece ser, assim, precária ou lacunar: o encontro que se produz entre as partes não pretende promover fusão, mas manter-se fragmentário e contingencial. Não se trata, finalmente, de uma ação centrada em torno de uma identidade unívoca de forma a afirmá-la, mas de um ato em rede, de conexão e agenciamento (BERQUÓ, 2015, p. 124).

Assim, a partir sobretudo dos anos 1990 ampliam-se as associações, atuações artísticas em redes, colaborativas e cambiantes. Diluindo-se a posição autoral do artista, a questão do coletivo e da construção comunitária ganha relevância no campo artístico.

Dessa forma, certas ações coletivas poderiam reconfigurar, simbólica e materialmente, o espaço, que é um dos tópicos primordiais para a pós-modernidade. Para a dupla de autoras feministas Judith Butler e Athena Athanasiou (2013), ao se aterem sobre um aspecto específico dessas performances, as denominam *performativity in plurality*, caracterizando como descreve Paulo Raposo (2015) “novas formas de organização e resistência incluindo práticas de arte de guerrilha”, ocupações artísticas de espaços – principalmente do Estado – tais como fábricas, prédios ou casas abandonados, protestos em praças e vias públicas, “boicotes de instituições de arte e educação, (...) hacktivismos”, assembleias e espaços comunitários emergentes, assim como “publicações e coletivos artísticos autogestionários, estruturas participativas relacionais e performances experimentais críticas” (RAPOSO, 2015, p. 7).

Sob a perspectiva da relação com o espaço no qual se insere, acrescenta-se, ainda, que estas formas de arte *site-oriented* se pautam prioritariamente em questões sociais, podendo contar também com uma participação e construção colaborativa para definição e desenvolvimento dos trabalhos. São consideradas maneiras de “fortalecer a capacidade da arte de penetrar a organização sociopolítica da vida contemporânea com impacto e significado maiores.” Dessa maneira, o sentido de *site* deve remeter a algo que seja “mais do que um lugar – uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos sociais”, o que acabaria por redefinir também o “papel ‘público’ da arte e dos artistas” (KWON, 1997, p. 8 apud BERQUÓ, 2015, p. 116).

Em um cenário de múltiplas narrativas – fragmentadas e transitórias – a arte e o artista, se deliberadamente engajados, se mostram como catalisadores ou mediadores de processos que,

além de questionarem a norma e trazer à tona questões, pautas e *sujeitos invisibilizados*⁹, buscam o afeto e a mobilização social.

Ainda que sem vivenciar de forma mais direta os conflitos da guerra mundial, como foi mostrado anteriormente a respeito de alguns países da Europa, o Brasil também encara, principalmente em suas grandes cidades, as consequências da expansão capitalista. Ou seja, o cotidiano opressor dos centros urbanos, o trânsito, a exclusão social e a pobreza, entre outros.

Durante a década de 1970 o artista plástico e performer brasileiro que possuía aspirações anarquistas, Hélio Oiticica, desenvolveu a proposição artística-social “Crelazer”. Definido como um “sonho comunitário”, o artista defende que “atividades coletivas inventivas (e não repressivas) incluídas no âmbito do lazer seriam formas políticas por si só, por expressarem uma forma de não subestimação da vida cotidiana a instâncias regulatórias” (BERQUÓ, 2015, p. 118).

Ao apresentar como exemplo recente a ação artístico-cultural A Ocupação, realizada em junho de 2013 no centro de Belo Horizonte, Berquó (2015) relata como, ao envolver uma série de eventos artísticos nos espaços abaixo e no entorno do Viaduto Santa Tereza, foi possível contestar o projeto da Prefeitura para a requalificação da área e “construção” de um Corredor Cultural. A ação do governo municipal, que seria realizada de forma verticalizada e homogeneizadora, não refletia as demandas diversas já existentes da população que, inclusive, já articulava esse corredor de forma livre e colaborativa. Assim, trata-se de uma:

ação propriamente colaborativa, baseada nas ideias de heterogeneidade e de abertura. Ora, o tipo de dinâmica que a caracteriza, em que o papel do artista como ator ou mediador encontra-se fortemente diluído, parece apontar para outras e profícuas possibilidades de interseção entre arte, política e cotidiano, baseadas justamente na tomada de ação direta pelo “qualquer um” (BERQUÓ, 2015, p. 124).

Ao pensar nessa arte como agenciadora de outras formas de vida, seja pela criação ou pela fruição, mediadas por “qualquer um”, deve-se ressaltar que, na contemporaneidade, o avanço das tecnologias e das novas mídias, temática que não será aprofundada na pesquisa em questão, também atuam de forma preponderante tanto para as articulações sociais e coletivas em desenvolvimento, como para as expressões artísticas e sua difusão e compartilhamento.

⁹ A escrita neutra, ou não-binária, foi utilizada apenas aqui para fazer referência aos sujeitos possivelmente invisibilizados por um padrão linguístico normativo. Assim como visa refletir, ou instigar, sobre a utilização deste tipo de linguagem que intenta ser mais inclusivo.

Se no virtual as redes articulatórias e mediações artivistas se expandem e ganham visibilidade momentânea ao redor do globo, no território da cidade elas encontram a materialidade de um meio pelo qual também podem potencialmente se expressar.

1.3 Mediações artivistas na cidade como palco para a diversidade

A cidade é a forma reificada dessas relações, mas também do amadurecimento das contradições que lhes são próprias. É a unidade de contrários, não apenas pelas profundas desigualdades, mas pela dinâmica da ordem e da explosão. As contradições, na maioria das vezes, explodem, cotidianamente, invisíveis. Bairros e pessoas pobres, assaltos, lixo, doenças, engarrafamentos, drogas, violência, exploração, mercado de coisas e de corpos transformados em coisas. As contradições surgem como grafites que insistem em pintar de cores e beleza a cidade cinza e feia. Estão lá, pulsando, nas veias que correm sob a pele urbana (IASI, 2013, p. 73-74).

Como apontado anteriormente, essa reconfiguração social vivenciada nos últimos anos por uma possível mudança de discurso e pensamento – do moderno ao pós-moderno – incide também, de forma preponderante, sobre os domínios da arquitetura e do planejamento urbano e, assim, das cidades. Não necessariamente de oposição ou ruptura completa, essa transição, difusa e descentrada, parece operar mais como descontinuidade de valores, lógicas e dinâmicas, do que como pensamentos opostos.

A cidade, então, não se resume à organização funcional do espaço, mas também é suporte midiático e comunicacional que media a miríade de relações sociais e políticas entre diferentes grupos, Estado, instituições e demais organismos. Trocas essas que, para José Márcio Barros (2005) “fundam uma realidade contextual marcada pela produção, circulação e consumo de bens, mercadorias, serviços, informações, representações e sentidos” (BARROS, 2005, p. 11). O território, portanto, além de seu caráter físico e material, possui uma dimensão simbólica e social. Segundo Carlos Gonçalves (2002):

o território não é simplesmente uma substância que contém recursos naturais e uma população (demografia), e assim, estão dados os elementos para constituir um Estado. O território é uma categoria espessa que pressupõe um espaço geográfico que é apropriado e esse processo de apropriação – territorialização – enseja identidades – territorialidades – que estão inscritas em processos sendo, portanto, dinâmicas e mutáveis, materializando em cada momento uma determinada ordem, uma determinada configuração territorial, uma topologia social (GONÇALVES, 2002, p. 229-230).

Assim, como aponta Barros (2005), a cidade moderna e as metrópoles que se desenvolveram sobretudo a partir do século XIX não devem ser apreendidas unicamente a partir

da análise da expansão do capitalismo, mas “também no processo de construção e enunciação da consciência e do homem moderno.” A cidade, portanto, “é como uma territorialidade comunicante do novo.” (BARROS, 2005, p. 31). Tal novidade, demandada de forma cada vez mais veloz, se mostra, por vezes, como uma reformulação (ou coabitação) da (com a) tradição.

Nessa ordem dominante da modernidade, a lógica da temporalidade veloz se aplica ao espaço da cidade por meio das premissas do progresso, desenvolvimento e ordenamento urbano. O pensamento racional e universal, atrelado ao capital, se reflete na organização homogênea e hierarquizada dos centros urbanos, em constante crescimento.

O processo de industrialização evidencia o predomínio da mobilidade e do movimento – tema que também foi recorrente nas artes plásticas –, dos espaços transitórios e de passagem, como ruas e avenidas, e das máquinas que por entre eles transitam. “O planejamento retilíneo” e a “monumentalidade dos espaços” são então pautados por princípios como a “higiene e beleza estética no espaço urbano”. Como recorda Barros (2005):

Os projetos e as reformas urbanas do final do XIX constituem, portanto, não apenas tentativas de disciplinar e melhorar a circulação, higienizar a vida urbana e sanar os problemas de segurança, mas também uma tentativa de construir uma nova relação comunicacional, em que as visões e representações dar-se-iam através da racionalização e da espetacularização (BARROS, 2005, p. 34).

Dessa forma, além de se constituir como “mais genuíno produto da modernidade”, a cidade, com suas mediações sociais, “compreende a mais espetacular fórmula de comunicá-la, estendê-la e reproduzi-la (a modernidade) continuamente.” (BARROS, 2005, p. 30). Seu caráter disciplinar, em confluência com o pensamento racional e a ciência, se reflete também na busca pelo domínio do espaço e, sobretudo, da natureza. Planejamento, previsão e controle seriam proposições fundamentais. Assim, “a previsibilidade e o controle sobre a natureza compunham a atmosfera da passagem do século XIX para o XX – “a grande utopia dessa virada talvez tenha sido a certeza”¹⁰” (BARROS, 2005, p. 28).

Em *Urbanização Desigual*, o geógrafo brasileiro Milton Santos aponta algumas distinções entre processos de urbanização de países industrializados em comparação com aqueles chamados subdesenvolvidos, dentre os quais se incluiria o Brasil. Por entre os pontos destacados, encontra-se o rápido ritmo de evolução demográfica nas cidades do considerado “Terceiro Mundo”, o que contribuiu para alguns processos de marginalização. Outros

¹⁰ COSTA; SCHWARCZ, 2000, p.25.

parâmetros são destacados e comparados pelo autor, tais como taxas de mortalidade e natalidade, atividades de produção industrial e agrícola, êxodos migratórios, etc.; que revelam especificidades desse processo socioeconômico de urbanização (SANTOS, 1980).

Para Santos (1980), diferentemente dos grandes eixos hegemônicos, de poder e capital, cujos processos de industrialização haviam se dado de forma mais intensa, as cidades subdesenvolvidas possuíam como principal atividade não a produção manufatureira, mas a exportação de matérias-primas ou de “produtos que sofreram uma primeira transformação” (SANTOS, 1980, p. 94). Atualmente, *commodities* e produtos básicos ainda são a principal oferta do Brasil na Divisão Internacional do Trabalho.

Apontando como uma de suas consequências o empobrecimento dessas cidades, o autor relembra que

Este resultado prende-se ao fato que a cidade dos países subdesenvolvidos não é senão um elo intermediário entre os países dominantes e as zonas rurais duplamente dominadas. (...) Nos países industrializados, a cidade é instrumento de acumulação de recursos e de poder, enquanto que nos países subdesenvolvidos é apenas um instrumento de penetração e levantamento de riquezas (SANTOS, 1980, p. 94).

Dessa forma, torna-se importante “reconhecer que o princípio da circulação e da comunicação modernas não eliminaram da cidade as práticas seculares de segregação social.” (BARROS, 2005, p. 34). A globalização e o avanço do capitalismo, ao invés de reduzir, parecem ter impulsionado ainda mais as desigualdades sociais dos centros urbanos, onde cidades estão divididas em “microestados” fragmentados. Para o urbanista Marcello Balbo (2003 apud HARVEY, 2013) se em alguns pontos encontram-se bairros abastados, “atendidos por toda sorte de serviços, tais como escolas caras, campos de golfe, quadras de tênis e patrulhamento particular 24 horas por dia”, em outros – não obrigatoriamente geográficos, porém evidentemente simbólicos – estão “ocupações ilegais, onde (...) as ruas se tornam lama quando chove e o compartilhamento dos espaços domésticos é a norma” (BALBO, 2003, p. 379 apud HARVEY, 2013, p. 49-50).

Assim, visto que o planejamento das cidades não leva em consideração a “autodiversificação espontânea entre as populações urbanas”, ela se impõe através de discursos coletivos que clamam pelo “direito à cidade”, não se limitando ao acesso “àquilo que já existe, mas sim a um direito ativo de fazer a cidade diferente”. Ou seja, um lugar não exclusivamente subordinado aos interesses do capital financeiro, mas que possa atender às “necessidades coletivas (por assim dizer), definir uma maneira alternativa de simplesmente ser humano.” Pois

“se nosso mundo urbano foi imaginado e feito, então ele pode ser reimaginado e refeito.”

(HARVEY, 2013, p. 58). Para o antropólogo José Guilherme Magnani (2002):

As grandes metrópoles contemporâneas não podem ser vistas simplesmente como cidades que cresceram demais e desordenadamente, potencializando fatores de desagregação. Elas também propiciaram a criação de novos padrões de troca e de espaços para a sociabilidade e para os rituais da vida pública. (...) Essa mundialização do capital, para chamar a coisa pelo seu verdadeiro nome, que é econômica, tecnológica e midiática, gera descompassos, segregações, guetos multinacionais e multirraciais, ao mesmo tempo em que desterritorializações anárquicas, crescimento anômalo e transgressivos (MAGNANI, 2002, p. 13-26).

Assim, produto de dinâmicas contraditórias, a cidade pós-moderna carrega em si essa essência paradoxal: a imposição da homogeneidade moderna dá lugar à erupção de linhas-de-fuga diversas que pretendem se contrapor à diretriz dominante. São movimentos, manifestações e reivindicações diversas, corpos insurgentes e em assembleia que se associam, nesta unidade contraditória, num processo de (des/re)territorialização¹¹ em prol de um modo de vida mais digno e humano.

Ao resgatar os pensamentos de Foucault (2005) quanto ao direito à vida como uma forma de retomar a subjetividade e não se sujeitar à norma disciplinar – expressa também pelo urbanismo –, é possível encontrar em Harvey (2013), e sua defesa do direito à cidade baseada em Henri Lefebvre (1968), um paralelo para esse potencial libertário:

a questão do tipo de cidade que desejamos é inseparável da questão do tipo de pessoa que desejamos nos tornar. A liberdade de fazer e refazer a nós mesmos e a nossas cidades dessa maneira é, sustento, um dos mais preciosos de todos os direitos humanos. (HARVEY, 2013, p. 48)

Esse direito à cidade, para Don Mitchell (2003 apud HARVEY, 2013), é um “grito”, uma demanda que só se torna visível, e assim ganha força, a partir do lugar de enunciação, o espaço público “nas esquinas ou nos parques, nas ruas durante as revoltas e comícios”. Pois assim “as organizações políticas podem representar a si mesmas para uma população maior e, através dessa representação, imprimir alguma força a seus gritos e demandas” (MITCHELL, 2003, p. 12 apud HARVEY, 2013, p. 83-84). O espaço urbano e as ruas transbordam assim, segundo Harvey (2013), esse grito sobre a “impossibilidade de manter a impossibilidade do real” e a “rebelião do desejo” (HARVEY, 2013, p. 83-84).

¹¹ Esses conceitos e processos de desterritorialização e reterritorialização foram amplamente explorados pelas obras Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980, 1972, 1975, 1980, 1991). Ainda que não se aprofunde nessa questão, esse conceito será revisto posteriormente nesta pesquisa.

Da busca pela retomada do desejo surge então “uma vitalidade e uma energia de interação social que dependem crucialmente da diversidade, da complexidade e da capacidade de lidar com o inesperado de maneiras controladas mas criativas” (HARVEY, 1993, p.75). Ainda que a construção dominante do espaço urbano moderno tenha privilegiado a universalidade, é justamente nas diferenças e particularidades que o novo se constrói.

O autor acrescenta que, para a “criação de novos espaços urbanos comuns [commons]” que possuam “uma esfera pública de participação democrática”, seria preciso combater a “enorme onda privatizante que tem servido de mantra ao neoliberalismo destrutivo dos últimos anos”. Dessa forma, “temos de imaginar uma cidade mais inclusiva, mesmo se continuamente fracionada” (HARVEY, 2013, p. 57).

A “unidade de contrários que é a cidade”, como afirma Iasi (2013), responsável por mediar a relação cambiante entre ordem e inquietação, atua então tanto para “controlar, reprimir ou neutralizar as contradições nos limites da ordem quanto no sentido de dar vazão à contradição que tensiona os limites da ordem estabelecida como real” (IASI, 2013, p. 74-75). Assim o resultado dessa tensão se dá, também ambigualmente, em uma cidade como “epicentro da criatividade destrutiva” (HARVEY, 2013, p. 51).

Acerca desse fluxo de (re)criação e destruição do espaço, que nasce da dinâmica contraditória, híbrida e fragmentada da cidade pós-moderna, Gilles Guattari e Suely Rolnik (1996) comentam que:

os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. (...) Ele é conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair do seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização no sentido em que seus territórios ‘originais’ se desfazem ininterruptamente (...) A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um engajado num processo desterritorializante (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.388).

Como um sistema dinâmico e relacional, constituída por esses territórios constantemente (des/re)feitos, a cidade contemporânea é uma extensa teia cambiante de interconexões, onde imprimem-se e exprimem-se simbologias, significados e sensações distintas (BARROS, 2005, p. 33). Nesse cenário urbano, a cidade é como uma pele-suporte “na qual e sobre a qual a sociedade faz circular múltiplas e sobrepostas narrativas culturais de uma atualidade marcada pela fragmentação.” Com efeito, a “identidade configura-se como uma

celebração móvel, um processo de identificação” inscrito em determinado tempo e espaço (BARROS, 2005, p. 57). Assim sendo,

se a cidade moderna é marcada em sua expansão pela justaposição de espaços e lugares, o que a desenharia como uma espécie de mosaico, em sua forma contemporânea sua estruturação se dá de forma complexa através do fenômeno da superposição, do entrecruzamento (ARANTES,1994), o que faz da imagem do caleidoscópio uma representação mais adequada (BARROS, 2005, p. 61).

Dentro desse caleidoscópio de fluxos (des)contínuos de enunciação e identificação, a experiência dos sujeitos se dá de forma híbrida, simultânea, fragmentada e ao mesmo tempo interconectada. Deste modo, da ordem dominante que se instituíria implodiriam as brechas que a planificação racional não seria mais capaz de capturar: “a arquitetura e o urbanismo da sociedade do simulacro constituem-se um capítulo conclusivo do mito de que a ordenação do espaço sanearia as patologias das metrópoles modernas” (BARROS, 2005, p. 61-62).

Nesses processos (des/re)territorialização, novamente não forçosamente físicos porém nitidamente simbólicos, as ações coletivas como movimentos reivindicatórios urbanos possuem grande expressividade. Como os movimentos sociais anteriormente apontados, para Gohn (1997), baseada nas ideias de Jordi Borja (1975), são reivindicações “da população enquanto usuária da cidade, quer dizer, de habitações e serviços”, como “ações destinadas a evitar a degradação de suas condições de vida, a obter a adequação destas às novas necessidades ou a perseguir um maior nível de equipamento (público).” Esses movimentos seriam responsáveis por “efeitos urbanos (modificação da relação equipamento-população) e políticos (modificação da relação da população com o poder no sistema urbano) específicos, que podem chegar a modificar a lógica do desenvolvimento urbano” (Borja, 1975, p. 12 apud GOHN, 1997, p. 196).

Dessa maneira, a autora reconhece que os movimentos sociais urbanos seriam um importante meio propulsor de mudanças sociais efetivas em relação ao desenvolvimento das cidades. Isso se dá por seu efeito de imposição das demandas ou ação direta, como também por meio de sua institucionalização ou associação ao poder, mesmo que “em contradição com os interesses sociais dominantes institucionalizados” (GOHN, 1997, p. 192). Gohn afirma ainda que:

é ilusório pensar que a democracia consiste meramente na competição pelo acesso aos recursos governamentais. A democracia em sociedades complexas requer condições suficientes para que grupos sociais se auto-afirmem e sejam reconhecidos pelo que são ou desejam ser. Essas condições incluem espaços públicos independentes das instituições e estruturas governamentais e do sistema partidário. Espaços públicos autônomos que representem novas formas de poder (GOHN, 1997, p. 162).

Diante de um contexto de deterioração do domínio urbano e tentativa de expansão do simbólico, esses processos territoriais políticos e sociais também se desdobram para o campo artístico. Para além das já comentadas obras *site-oriented* e a arte pública, a cidade também é suporte para as múltiplas vozes que se expressam criativa e subjetivamente, seja por meio dessas obras, seja pelos grafites, pichações, intervenções urbanas e demais enunciações.

Ao possuir relação intrínseca com o espaço, a arte urbana encontra nas cidades contemporâneas um meio para se propagar e atingir um amplo espectro de observadores e transeuntes. Para Renata Marquez (2000), por exemplo, deslocar a arte do espaço institucional para a cidade implicaria em duas direções:

A primeira não apresenta nada de novo no panorama histórico: o espaço público converte-se em museu e os trabalhos funcionam como objetos estetizantes – no sentido decorativo – desse espaço. Mas as obras são as mesmas obras; objetos que não trabalham as potencialidades específicas da cidade, como o acesso de um público não especializado, a dimensão social e política da intervenção ou a percepção distinta da contemplação tradicional. A segunda direção tenta revelar, através do filtro conceitual do artista, as contradições em que estamos inseridos (MARQUEZ, 2000, p. 7).

Nesse segundo sentido, a experiência da rua mediada pelas práticas artivistas poderia atuar como um contrafluxo à rotina e à organização hierarquizada da cidade moderna. Uma espécie de colagem ou sobreposição de referências por meio das quais transita-se, segundo Maria Angélica Melendi (2016) “como sonâmbulos através de uma floresta gráfica, na qual podemos reconhecer uma vontade de afirmação da imagem e da escrita como elementos significantes do espaço urbano” (MELENDI apud NAVARRO, 2016, p.8).

Essa floresta gráfica a qual a autora se refere, e que se mostra visivelmente nas paisagens urbanas, para além da diversidade de vozes, linguagens e formatos, revela anseios e críticas distintas de uma sociedade, ou ao menos de uma parcela desta, que encontra na rua espaço para tal manifestação. De acordo com Luiz Navarro (2016):

O processo artístico da arte no espaço urbano vai além de conceitos estéticos, funcionais ou materiais e está muito mais próximo a questões de criação e derivação de sentidos a partir da experiência de quem cria e de quem compartilha o espaço urbano (NAVARRO, 2016, p.42).

Para o historiador de arte Hans Belting (2012), “há muito tempo, a antiga cultura burguesa da modernidade não representa os interesses de grupos particulares no interior da sociedade”, a arte dita universal (e ocidental) não reflete de fato a diversidade global e cultural. Com a diluição desses referenciais, típica do período contemporâneo, que são impostos seja

pela ordem seja pelo fetiche mercantil, minorias e grupos deslegitimados como enunciadores e autores “utilizam o espaço livre recentemente surgido (...) e “inventam” a sua própria história da arte, na qual os artistas podem encontrar-se com um público animado pelos mesmos sentimentos” (BELTING, 2012, p. 129).

Em uma nova “geografia da história da arte”, como assim propõe, habita-se num mundo como uma “diáspora”, “segundo a qual se vive sempre no estrangeiro e se tem de procurar para si uma identidade”. A expressão artística aparece então como um possível meio para essa identidade. “A ‘arte da diáspora’ (...) é a contrapartida da assim chamada arte universal e usurpa exatamente aquela consciência de identidade que durante muito tempo estava associada à *história da arte* ocidental” (BELTING, 2012, p. 129-130).

Em suma, a cidade e suas marcas, inscrições e intervenções artísticas e urbanas, não são meros cenários para a vida individual e coletiva, mas um sistema simbólico de mediações e recriações diversas do espaço urbano, que também revelam uma nova dinâmica cultural e de sociabilidade na metrópole. Uma atribuição de sentidos para a ocupação visual da cidade que reflete novos modos de habitar, usar e transgredir seus espaços e que remodelam e ressignificam a experiência estética e política dentro das cidades.

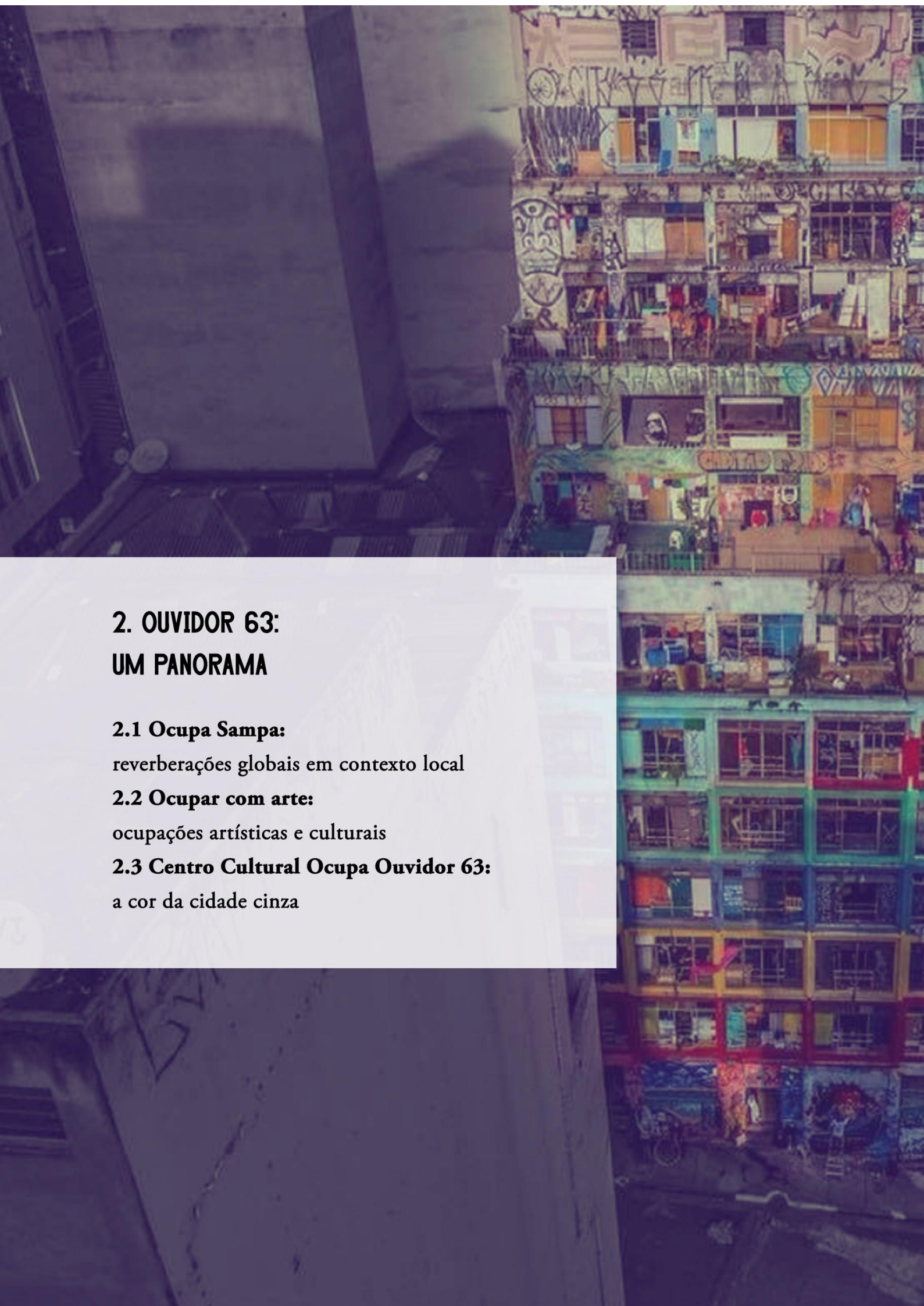
Na interseção entre manifestações sociais¹², como práticas que reivindicam a apropriação e compartilhamento do espaço urbano, e a arte, principalmente em sua versão ativista, encontram-se as ocupações artísticas como relevante expressão nesse sentido.

No Brasil, o maior centro urbano, São Paulo, viu germinarem distintos movimentos de ocupações culturais, dentre os quais encontra-se um destaque, tanto em termos de dimensão física como de visibilidade, no Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63. Acerca dessas práticas, Berquó (2016) sintetiza que

por meio dessas inscrições uma cidade informal e efêmera parece, ainda que paulatinamente, edificar-se – dando a ver, no ato mesmo de sua sobreposição aos muros, os muitos conflitos camuflados pela ordem regulatória da cidade formal. Nesse processo, os símbolos inscritos constituem testemunhos de uma história viva e dinâmica, uma narrativa conflitante e heterogênea que, bem ou mal vista, permanece acesa, como sintoma relevante em meio à tentativa de transformação da vida de em cenário pasteurizado e artificialmente consensual (BERQUÓ, 2016, p. 114).

Posto isso, a partir desse olhar também ambíguo e fragmentado, serão observados a seguir os múltiplos processos sociais, territoriais, artísticos e políticos engendrados pelas ocupações artísticas, mais especificamente o Centro Cultural Ouvidor 63, e suas reverberações.

¹² que não necessariamente serão apreendidas neste momento como movimentos sociais organizados.



2. OUVIDOR 63: UM PANORAMA

2.1 Ocupa Sampa:

reverberações globais em contexto local

2.2 Ocupar com arte:

ocupações artísticas e culturais

2.3 Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63:

a cor da cidade cinza

2. Ouvidor 63: Um panorama

Observar o Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63 é como lançar o olhar para a própria cidade de São Paulo: de frente ao prédio, no horizonte cinza, uma sobreposição de diferentes cores, imagens, sons, corpos e inquietações. A proximidade com essas dinâmicas nos revela assim a inviabilidade de consenso, seja informacional ou interpretativo, sobre o espaço. Cada artista, ocupante, visitante, vizinho, jornalista ou mesmo vivência suscita uma interpretação e perspectiva singular da realidade experienciada ali.

Posto isso, o capítulo em questão não busca fornecer dados ou interpretações precisas sobre a ocupação, mas incitar uma reflexão acerca dos modos de vida e atuação em que diversos corpos, identidades, produções, subjetividades e contextos se intercalam e entrecruzam para formar essa teia de atores e dinâmicas do Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63, mediados pela arte e pela cultura. Além disso, reflete sobre como as ocupações artísticas vêm questionando, além da apropriação e utilização dos espaços públicos de forma compartilhada para a cultura, os sistemas tradicionais do mercado artístico.

A Ouvidor 63, como é chamada, insere-se no coração da maior cidade do país, um centro fragmentado, diverso e multifacetado, onde construções históricas de estilo neoclássico se misturam aos grandes frutos do progresso modernista, prédios, viadutos, longas avenidas, vias de passagem para ônibus, carros, pedestres e algumas poucas ciclofaixas, o que favorece os transportes rodoviários em detrimento aos pedestres e ciclistas. Nessas mesmas vias a natureza plural permanece: trabalhadores, empresários, turistas, caminhantes, a lazer ou praticando esportes, uma expressiva parcela de pessoas em situação de rua, dentre outros corpos que circulam diariamente por ali. Como aponta Clarisse Ximenes (2015) “hibridismo e tensão são duas características enraizadas na história da cidade de São Paulo. São tantas as culturas sobrepostas, entrelaçadas, que a cidade se torna um caleidoscópio identitário.” (XIMENES, 2015, p. 12).

Além disso, a crescente especulação imobiliária dos últimos anos contribuiu para o esvaziamento de espaços e edificações. Segundo Emília Maricato (2013) “em São Paulo o preço dos imóveis sofreu aumento de 153% entre 2009 e 2012.” (MARICATU, 2013, p. 39-40). Paralela e conseqüentemente, a população em situação de rua, que enfrenta ainda os conflitos das drogas - sobretudo o crack -, aumentou de forma considerável. O esgotamento do modelo de organização hierárquica da cidade moderna vê aqui o aparecimento de vivências e

resistências que atuam no contrafluxo e questionam a norma que lhes foi imposta pelo planejamento urbanístico, financeiro e individualista da cidade capitalista. Nesse sentido, para Ximenes, “se pensarmos este contexto sendo São Paulo, veremos a multiplicidade de reivindicações e impulsos que surgem na trama do urbano, uma vez que a cidade é o produto de todas as contradições da sociedade capitalista contemporânea.” (XIMENES, 2014, p. 15-16).

São Paulo também corresponde ao que Raquel Paiva e Marcelo Gabbay (2018) denominam “cidade global”, “onde os condomínios, shopping centers, vallets, fast foods e centros comerciais passam a compor uma espécie de espaço asséptico, monitorado por câmeras de segurança, satélites, GPS, e redes de cartão de crédito”. Em decorrência, como aponta Janice Caiafa (2007 apud PAIVA; GABBAY, 2018) “a primeira vítima da cidade privatizada é a alteridade (2007, p. 23-25 apud PAIVA; GABBAY, 2018, p.7), e assim, a “ocupação da cidade torna-se o ‘lugar’ de uma possível ‘força criadora’ que reverta de alguma forma os processos de individualização e privatização vigentes.” (PAIVA; GABBAY, 2018, p. 7)

Deste modo, este capítulo trata de alguns tópicos relevantes para a reflexão acerca das mediações artivistas do Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63 e o contexto no qual se inserem. Para isso, apresenta-se como ponto de partida (para a pesquisa) as manifestações sociais dos últimos anos como o movimento Ocupa Sampa, também chamado de 15o SP. Em seguida, há um breve enfoque em relação à reverberação das ocupações artísticas em diferentes contextos, no mundo e no Brasil, mais especificamente em São Paulo. Por fim, pretende-se adentrar no universo do organismo de reflexão do trabalho, um dos frutos artísticos dessa germinação social que nasceu no centro da capital.

2.1 Ocupa Sampa: reverberações globais em contexto local

Paralelamente à onda mundial de insurgências que irromperam durante as primeiras décadas dos anos 2000, como mostrado anteriormente, São Paulo também viu ressoar uma série de movimentos e manifestações que se pautavam na busca pelo direito à maior participação popular na condução das políticas públicas.

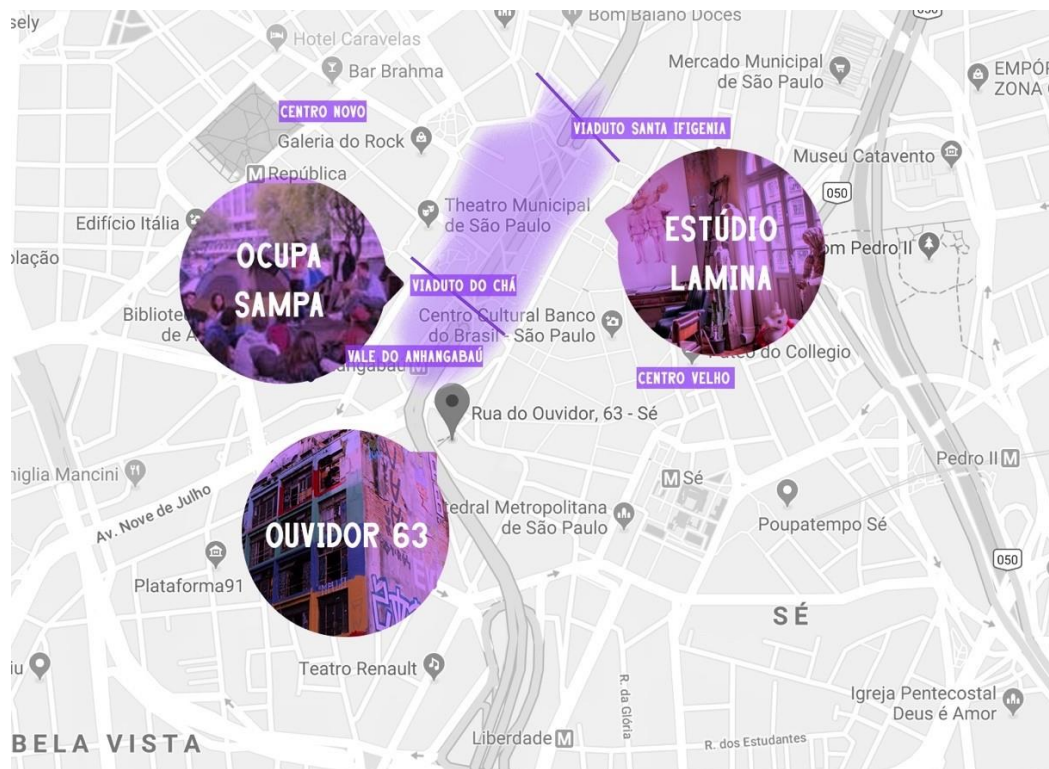
O Acampa Sampa, que posteriormente foi nominado Ocupa Sampa em função de seu caráter de ocupação mais do que unicamente acampamento, foi um movimento que eclodiu em outubro de 2011. Havia aproximadamente 150 pessoas acampadas em 60 barracas em um

ponto emblemático da região central, o Vale do Anhangabaú, localizado sob o Viaduto do Chá. Acerca desse espaço, Tatiana Sousa (2018) conta que:

O Vale do Anhangabaú possui [ou já possuiu] uma dimensão simbólica ‘de coração’ por ser a área central da cidade de São Paulo. Este profundo vale, que já foi irrigado pelas águas do rio Anhangabaú, transformou-se em eixo de conexão norte e sul da cidade. Após a construção de dois viadutos sobre ele, deu-se a ligação do Centro Velho ao Centro Novo. (SOUSA, 2018, p.10)

Localizado entre os viadutos do Chá e Santa Efigênia, que conectam os planaltos centrais velho e novo, o vale teve diversos usos e ocupações ao longo dos anos. A partir de meados do século XVIII, serviu à plantação e venda de chá – daí o nome do viaduto –, posteriormente houve a implantação de um parque e diversas reformas e construções foram feitas durante o período de modernização do país. Atualmente, o tecido urbano do Vale do Anhangabaú (FIG. 2) reúne um complexo de edificações que mesclam o que restou do estilo neoclássico às recentes obras ecléticas tais como: praças, centros comerciais e residenciais, um terminal de ônibus, três estações de metrô, algumas poucas árvores e a junção de vias e transposições.

Figura 2 - Mapa região Vale do Anhangabaú e arredores. Captura de Tela



Fonte: ANGELIS, Mariana, 2019.

Além disso, a região do Vale do Anhangabaú foi palco de manifestações políticas e ao longo dos anos de 1983 e 1984, durante o movimento de redemocratização do país, abrigou comícios em prol das Diretas Já. A partir dos pensamentos dos autores espanhóis Jordi Borja e Zaida Muxi (2003), Sousa (2018) afirma que:

O lugar é o local onde a representatividade da vida social se manifesta e se transforma, onde as centralidades ganham relevância como ponto nodal e como forma de articulação das atividades humanas: local de encontro, local de permanência e de convívio coletivo (BORJA; MUXI, 2003 apud SOUSA, 2018, p. 9).

Menos de 30 anos após a reinstauração da democracia, naquele mesmo local, a demanda popular apresentada pela Ocupa Sampa seria agora a efetivação do próprio sistema democrático, ou seja, funcionamento dos serviços públicos, sobretudo saúde e educação, amparo social, mais representatividade e participação. Jovens estudantes, educadores, ativistas, ambientalistas, artistas, pessoas em situação de rua e demais apoiadores diversos organizaram-se em comissões – cultura e arte, limpeza, cozinha, segurança, comunicação etc. – para a condução coletiva e colaborativa do movimento.

Igualmente distintas foram as pautas e reivindicações do grupo, que passavam pela legalização do aborto, os movimentos de moradia, a reforma do Código Florestal Brasileiro, a paralisação das obras da Usina de Belo Monte, dentre outros. O movimento ficou intitulado 15o SP em alusão à sua data de início, 15 de outubro. Em novembro, a ocupação se deslocou para a Praça do Ciclista na Avenida Paulista, um dos centros financeiros da cidade, onde ficou até dezembro do mesmo ano.

Dessa forma, como aponta Rita Oliveira (2014), diferentemente do que se viu em alguns contextos internacionais em torno das manifestações contra a crise e o mercado financeiro, no Brasil clamava-se pela efetividade da democracia, com mais representatividade e participação popular. A autora aponta ainda algumas insurgências precursoras ao Ocupa Sampa que vinham se manifestando desde 2007, tais como o Movimento Passe Livre, a Marcha das Vadias e a Marcha da Maconha. Essa última foi motivo de especial atenção devido aos conflitos com a Tropa de Choque da Polícia Militar que aconteceram em 2011, meses antes à Ocupa Sampa, e às repercussões que tiveram nas redes sociais e que deram visibilidade aos manifestantes e ao movimento que, posteriormente, levou aproximadamente 5 mil pessoas às ruas na chamada Marcha da Liberdade, neste mesmo ano (OLIVEIRA, 2014, p. 6).

De forma coletiva e colaborativa, membros de setores acadêmicos se envolveram e participaram ativamente do movimento, dentre eles o filósofo e professor da Universidade de

São Paulo - USP - Vladimir Safatle. Durante uma aula pública ministrada na ocupação, transcrita e publicada no livro *Occupy: Movimentos de protesto que tomaram as ruas*, pela Editora Boitempo, Safatle (2012) reitera a potência dos movimentos que se desenrolam ali e ao redor do mundo. Como também relembra o anseio dos manifestantes em se aproximar de uma soberania popular por meio de uma democracia real, que na prática ainda não se efetivara (SAFATLE, 2012, p. 45-55).

Ao defender o pensamento como força de ação, assim como possibilidade de ato subversivo, o professor também destacou a relevância dos afetos para a vida e as mobilizações políticas, como força motriz de transformação e produção do novo. Assim, afirma:

Há um afeto que vocês devem saber guardar sempre, porque é o motor de toda a crítica. Trata-se do profundo sentimento de mal-estar e desencanto que todos vocês sentem e que os faz estar aqui. É a angústia do desencanto que nos une, que faz com que o mesmo sentimento apareça em Túnis e São Paulo, Cairo e Nova York (SAFATLE, 2012, p. 46).

Esse afeto do qual dispõe, que articula experiência social e dinâmica subjetiva, também se modificaria ao longo o tempo. Se em 1990 foi possível presenciar a euforia com o suposto progresso da globalização capitalista, a primeira década do século XXI viu se alastrar o medo do ‘terrorismo’ e as preocupações com a questão da segurança, principalmente após os ataques aos Estados Unidos em setembro de 2001. Dessa maneira, vê na contemporaneidade uma transformação “fundamental na dimensão afetiva: graças a vocês, novos laços sociais paulatinamente apareceram, levando em conta a força produtiva do desencanto” (SAFATLE, 2012, p. 52).

Esse desencanto, que advém sobretudo da descrença com o sistema político, para Safatle (2012), é muitas vezes encarado pela sociedade capitalista como um sinal de fracasso e improdutividade ao invés de uma potência para a produção criativa de novas formas. Além disso, seria mais uma condição da sociedade e da vida social do que uma questão a nível individual.

Ao transferir o olhar da cidade para quem vive, sente e faz a cidade, e que são muitas vezes *invisibilizadas*, essas contestações coletivas de desencanto que se dão externa e paralelamente às instituições tradicionais de gestão, acadêmicas e culturais, contribuem para ressignificar a experiência coletiva no espaço urbano e o sentimento de pertencimento dos sujeitos. Como afirma Paiva e Gabbay (2018):

Os espaços fechados e estruturados não conseguem comportar a forma mais evidente de produção de vínculo, que se dá a céu aberto, nas praças, parques, ruas, viadutos e prédios abandonados. A cultura se produz para fora dos muros, nas ruas, no espaço propriamente cidadão (PAIVA; GABBAY, 2018, p. 131).

Tais vínculos que engendram novas formas sociais, culturais e epistemológicas, reforçam também o debate político dentro da arte – como apontado no capítulo anterior. De caráter híbrido e experimental, manifestações culturais diversas como saraus, performances e apresentações musicais foram realizadas, ao longo da Ocupa Sampa, reforçando a importância dessa forma de reivindicação política, assim como buscando uma aproximação maior com as pessoas e com o cotidiano delas.

As mobilizações dessa ocupação em 2011 reuniram coletivos de artistas e ativistas, atuantes em zonas periféricas e centrais, que contestavam também a questão da acessibilidade ao centro de São Paulo e a utilização de seus espaços públicos (e abandonados), sobretudo por meio da arte. Ali foram impulsionadas ações e projetos de cunho artístico e cultural que vinham se desenvolvendo no centro da cidade, e assim continuariam ao longo dos próximos anos como, por exemplo, as ocupações artísticas.

Exercendo importante papel para a crítica e o ativismo social, essa prática coletiva de ressignificação do espaço urbano por meio da arte se aproxima daquilo que Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980) resgatados por Luciana Leite (2014) em um texto sobre ocupações artísticas em Teresina (Piauí), chamaram de desterritorialização e reterritorialização. Ou seja, provocando curtos-circuitos e fissuras no ordenamento hierárquico da cidade e da vida social disciplinada, devem “desterritorializar-se do construído e sedimentado e reterritorializar-se com outros sujeitos, coletivamente, inventando novos modos de [com]viver.” (LEITE, 2014, p. 13).

Além de atuarem como formas de produção criativa e reivindicação social, as ocupações artísticas também poderiam contribuir para uma resistência à homogeneização e padronização da cultura, sobretudo comercial e mercadológica, revelando diversidades e inúmeras possibilidades, tanto de fruição como de criação.

Com o objetivo de refletir sobre essas questões suscitadas, a seguir serão apresentadas algumas ocupações artísticas e iniciativas coletivas que são entendidas como “projetos com autogestão de equipes de trabalho constituídas por artistas ou mistas, formadas para determinado fim” (LEITE, 2018, p. 14). Desta maneira, as ocupações culturais estão geralmente associadas a grupos de artistas, coletivos ou companhias, que ocupam determinados espaços,

tais como prédios ou casas abandonados, fábricas ou demais locais alternativos para produção e compartilhamento artístico e cultural de forma mais desprendida e autônoma.

2.2 Ocupar com arte: ocupações artísticas e culturais

Próxima geográfica, e simbolicamente, à Ouvidor 63, a Casa Amarela Quilombo Afroguarany é uma ocupação artística estabelecida em 2014 em um imóvel abandonado localizado na Rua da Consolação nº 1075, no Bairro da Consolação. Datado de 1920, o casarão pertencia a uma família produtora de café. Abandonada pela família, passou um período sem proprietários até que foi tombada pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo – Conpresp. Antes de ser novamente abandonada, pertenceu ao Instituto Nacional do Seguro Social – INSS. Em fevereiro de 2014, após 11 anos sem uso e tentativas, sem retorno, de negociação com o poder público para a cessão do espaço, a casa foi ocupada por um grupo de aproximadamente 120 artistas que visavam desenvolver ali um ateliê compartilhado, formado sobretudo por coletivos e membros da Cooperativa Paulista de Teatro. Segundo matéria de Amanda Queirós (2014) “diante da falta de um encaminhamento concreto para a questão, optou-se pela ocupação não apenas como forma de pressão, mas também para dar vazão a uma produção cultural reprimida há tempos” (QUEIRÓS, 2014, p. 16).

O casarão possui três andares, uma torre, quase 30 cômodos e algumas áreas comuns e ao ar livre, sendo uma delas, um espaço que abrigava uma senzala. Ou seja, aqueles que habitavam espaços considerados inferiores hoje ocupavam de forma autônoma todo o local. A Casa Amarela foi assim nomeada graças à cor de suas paredes externas, e que também receberam intervenções artísticas (FIG. 3). Como espaço público autogerido e centro cultural, tinha como proposição ser aberto para a participação de outros coletivos artísticos interessados em utilizar o casarão para reuniões, debates, oficinas, apresentações (teatro, música, dança) e ensaios. Segundo a jornalista:

Como a área é pública, a ideia é fazer com que qualquer interessado em trabalhar ali encontre lugar no intrincado organograma de atividades dos vários espaços da Casa Amarela, das sacadas à garagem, passando pelo quintal às salas e ao minianfiteatro situado à frente do imóvel. (QUEIRÓS, 2014, p. 17)

Figura 3 - Casa Amarela Quilombo Afroguarany. Fotografia

Fonte: CASAMARELA Wordpress, 2018

A partir de 2016 o casarão teve sua posse transferida para a Prefeitura de São Paulo que, até o momento,¹³ tinha planos para implantar ali um centro de direitos humanos. Desde então, a casa, que estava sob a condução de grupos teatrais, passou a ser norteadada pelo coletivo artístico Todo Mundo 13 - TM 13¹⁴. De acordo com Danilo Mekari (2016), esse laboratório compartilhado, como se denominam segundo descrição em rede social, atuaria como um movimento de resistência contra a higienização do centro e a favor da transformação de espaços ociosos na cidade para a cultura de rua, democratizando o acesso e a produção de atividades artísticas (MEKARI, 2016).

Segundo Wanessa Sabbath (2017), dançarina, poeta e arte educadora, uma das figuras de coordenação do espaço, a Casa Amarela se tornaria a partir do momento da troca de gestão um Quilombo Urbano, sendo o primeiro no centro da cidade e formado em sua maioria por pessoas negras. A artista afirma que:

¹³ Matéria publicada em 2 de fevereiro de 2016. (MEKARI, 2016).

¹⁴ Em reportagem à Revista Murro em Ponto de Faca, Amanda Queirós (2014) relata a ação desempenhada pelo Laboratório Compartilhado TM13 quando ocuparam a sede da antiga EMB (Escola Municipal de Bailados) em maio de 2014. Localizada abaixo do Viaduto do Chá, a escola havia sido transferida para outra sede, porém de acordo com a Cooperativa Paulista de Dança (CPD), a utilização do espaço que se encontrava vazio – reconhecido pela vocação à dança há mais de 50 anos – já estava sendo negociada com a Secretaria Municipal de Cultura desde 2011. A ocupação acabou gerando um desconforto e repúdio de alguns artistas, sobretudo da dança, e no dia 18 de junho de 2014 a Guarda Civil Metropolitana realizou a reintegração de posse (QUEIRÓS, 2014, p. 13).

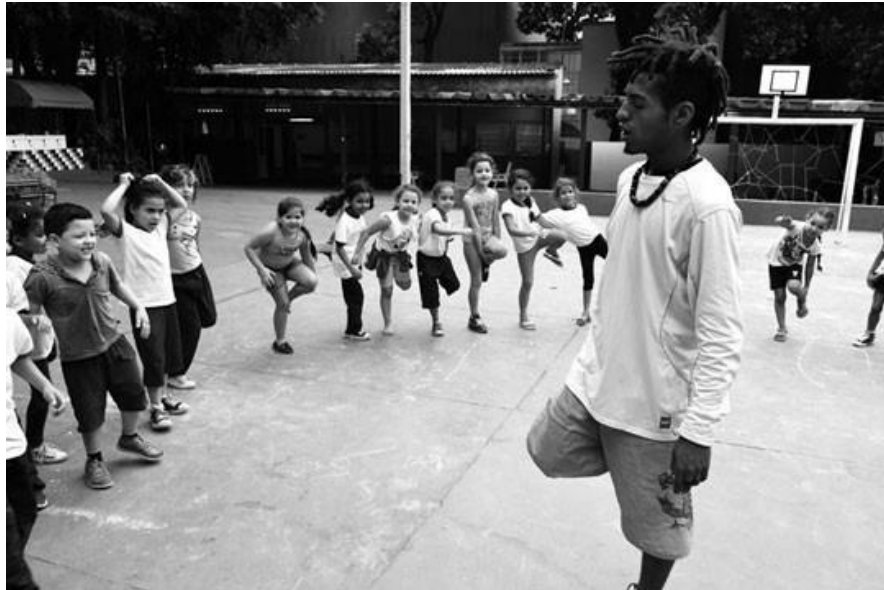
Quem atuava eram artistas que usavam o casarão apenas como ateliê. O transformamos em um lugar híbrido. Das 14h às 22h somos um centro cultural. Das 22h às 14h somos uma residência artística e funcionamos inclusive como hostel gratuito para outros artistas do Brasil e do mundo. A contrapartida de morar na ocupação é estar produzindo, alimentando assim o potencial cultural e incentivador que possuímos. Nossa missão é dar visibilidade aos artistas periféricos do centro e receber todos os cidadãos da cidade para participar de atividades culturais no espaço público. Essa ressignificação tem como base o princípio sociocultural, através de trabalhos das mais variadas artes, voltados à ancestralidade, por isso a denominação “Afroguarany”. Atualmente, são mais de 200 coletivos de periferia envolvidos na luta pela igualdade e espaço de voz, contra a gentrificação e higienização da área central (SABBATH, 2017).

Dessa forma, pretendiam promover um intercâmbio de linguagens artísticas e a circulação de um conhecimento dissidente, alternativo aos circuitos tradicionais. Assim o coletivo se empenha para uma possível ressignificação daquele espaço e de sua história pelo viés e valorização da cultura africana.

Essa tática e atuação ativista parece dialogar com o pensamento da filósofa política Djamila Ribeiro (2017) que, resgatando o que a teórica e feminista negra Lélia Gonzalez (1984) denomina “hierarquização dos saberes”, revela sobre a dominação do discurso moderno eurocêntrico científico, sociológico, cultural etc. supostamente universal. Ao refutar uma possível neutralidade epistemológica, a legitimação desse conhecimento produzido pelo homem branco ocidental não considera saberes ancestrais e não tradicionais, sobretudo oriundos dessas classes que sofreram sistematicamente com os sistemas de opressão, como a dos negros (RIBEIRO, 2017, p. 26-29).

Esse reconhecimento do saber africano, que atua como resistência e reivindicação social, para além dos projetos internos, também busca interagir com o exterior. Para isso, a Casa Amarela leva um pouco do que produz para outros espaços, tais como as oficinas de História da África realizadas em escolas da cidade, sobretudo do entorno (FIG. 4), ministradas por artistas residentes da ocupação.

Figura 4 - EMEI Gabriel Prestes recebendo artistas da Casa Amarela. Fotografia



Fonte: SANTI, de Giorgi, 2016

Desde que foi ocupada, a Casa Amarela já passou, até 2018, por algumas tentativas de reintegração de posse por parte do poder público. Além disso, também já houveram embates com não apoiadores e alguns vizinhos, cujo contraste social se mostra perceptível. Segundo Queirós (2014) há um conflito de interesses já que, por se tratar de um dos metros quadrados mais valorizados da região, o local é visado por empreiteiras e empreendimentos que ameaçam espaços culturais que ali se instalaram.

Acerca desse caráter conflituoso, sobretudo frente aos órgãos públicos e de segurança, apontado também nas manifestações antecedentes, é possível observar que:

São inúmeros os casos de conflito entre as ocupações da cidade e a “ordem” estabelecida pelas entidades ligadas aos governos e ao mercado. Porém, as novas formas de ocupação da cidade que vemos se deflagrarem de norte a sul do país apontam para uma transfiguração das políticas culturais e de promoção da cidadania (PAIVA; GABBAY, 2018, p. 135).

Protagonizado pelo ‘cidadão’ comum mais do que pelas instituições tradicionais, esses movimentos refletem como a cidadania se efetiva nessa possibilidade de participação ativa na vida política, social, cultural e artística, que vai além do direito ao voto.

As ocupações artísticas, da mesma forma que as demais manifestações abordadas ao longo dessa pesquisa, também têm seus ecos globais. São exemplos notáveis o espaço *Tacheles*, que funcionou de 1990, após a queda do muro de Berlim, a 2012 em uma antiga loja de departamentos desativada situada em um bairro judeu da cidade. Como também a *59 Rivoli*

(FIG. 5), em Paris. O espaço da Rue de Rivoli, um dos pontos comerciais mais movimentados da cidade, existe desde 1999 quando foi ocupado¹⁵ para moradia e produção artística por um coletivo de três artistas. O prédio pertencia ao banco francês *Crédit Lyonnais* e estava sem utilização há aproximadamente 10 anos. Após uma série de conflitos e disputas entre ocupantes, sociedade civil (apoiadores e críticos), mídias e o Estado, em 2006 o imóvel foi adquirido pelo Governo e transformado em espaço cultural público, gerido pelo coletivo de artistas que lá ocupa, e que após reforma foi aberto em 2009. Atualmente o *59 Rivoli* é um espaço cultural amplamente visitado de Paris, que abriga mais de 30 artistas de 10 nacionalidades diferentes que usam o local como ateliê para produção artística e galeria para exposição de obras (LOPES, 2017). É importante ressaltar que após a regulamentação, no entanto, o espaço poderia funcionar exclusivamente como centro espaço público, não havendo mais residentes fixos – no sentido de habitar.

Figura 5 - Fachada 59 Rivoli, Paris, França. Fotografia



Fonte: EXPRESSOPARIS, 2014.¹⁶

Na *59 Rivoli* parece não haver distinção entre produção e exposição, posto que o próprio ato da criação se tornou objeto para apreciação, o que concede ao espaço um caráter mais orgânico. Essa dinâmica aponta, como afirma John Dewey (1980) resgatado por Miguel Duarte

¹⁵ O termo *squat*, de origem inglesa, para designação destas ocupações, em sua maioria ilegais, em espaços em desuso, também é bastante utilizado na França.

¹⁶ Disponível em: <http://expressoparis.com/59-rivoli-invasao-que-virou-galeria-de-arte/>. Acesso em 20. dez. 2018.

(2017), sobre a experiência artística para uma possível dissolução entre o trabalho intelectual e o artístico. Isso contribuiria assim para uma ressignificação dessa experiência estética, enfatizando-a também como ato cognitivo (DUARTE, 2017, p. 163). O conhecimento não viria de um lugar exterior ao objeto vivenciado, assim como não estaria desvinculado dos sentidos. Para Duarte (2017), isso se deve ao:

facto de o produto da arte referir-se menos ao trabalho acabado, ao resultado, do que ao desenvolvimento pelo qual, tanto artista quanto espectador, atingem uma experiência intensificada e transformadora do real, muito embora essa relação deva comportar, para ser completa, uma corporização externa (objeto artístico) estimuladora do organismo. (DUARTE, 2017, p. 165)

De forma similar, a Ouvidor 63 também atua como centro para a experimentação artística, seja por meio da criação ou da fruição. Além da produção desenvolvida e exposta internamente, que inclui ateliês abertos ao público, possui uma programação cultural que inclui mostra de filmes, fóruns de debates, apresentações musicais, teatrais e de circo, oficinas de teatro, de produção escrita, aulas de bambolê e demais atividades como yoga e meditações no terraço.

A experiência artística e social vinculada aos sentidos também se mostra presente nessas atividades alternativas e holísticas, tais como yoga e meditação, realizadas na ocupação. É interessante observar que, se o ativismo busca formas e ferramentas para se libertar das estruturas rígidas e opressoras da sociedade capitalista, essas epistemologias orientais¹⁷ revelam como a busca por liberdade também pode se dar pela libertação interna, dos padrões mentais e psíquicos rígidos, muitas vezes herdados deste próprio sistema social, capitalista/colonial. Reconhecer e contribuir para o acesso a esse tipo conhecimento, além de buscar uma compreensão mais holística e menos dualista dos processos sociais, políticos, sensoriais, mentais etc., corrobora com o bem-estar comum e as práticas contracoloniais.

As ocupações artísticas, com suas dinâmicas intencionalmente autônomas e libertárias, se assemelham ao que Hakim Bey (1985) nomina, porém não define, de Zona Autônoma Temporária - TAZ. Essas zonas mencionadas por Bey correspondem a espaços, virtuais ou reais, de redes independentes do Estado ou demais órgãos de controle, para vivência e criação coletiva. Em convergência com as concepções de Deleuze e Guatarri (1996) sobre desterritorialização e reterritorialização, propõem formas não hierarquizadas como espaços de

¹⁷ Apesar de genérico, o termo aqui faz referência às práticas e conhecimentos, como por exemplo o Yoga, advindos de alguns países do Oriente, em especial Índia, Japão e China, que foram sistematicamente deslegitimados enquanto formas epistemológicas pelo pensamento hegemônico ocidental.

produção de conhecimentos que permitem uma crítica à ciência oficial e aos “métodos canônicos e repressivos de produção do conhecimento, questionando as autoridades” (LEITE, 2018, p. 22).

Desta maneira, as ocupações urbanas – sobretudo artísticas, ações coletivas ou “zonas autônomas temporárias” atuam como mediadoras dessas vidas, conflitos e demandas sociais e culturais. Assim, a Ouvidor 63 – como zona interseccionada de todo trajeto de pensamento esboçado até aqui, que envolve manifestações sociais, ativismo, cidade e diversidade cultural – revela-se como uma experiência expressiva no contexto brasileiro.

2.3 Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63: a cor da cidade cinza

Saindo do Terminal da Bandeira, um dos maiores de ônibus da capital São Paulo, e passando pela passarela, chega-se a uma pequena rua chamada Ouvidor. No número 63 é possível ver um prédio que se destaca entre a multidão cinza. O Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63 (FIG.6) possui toda a sua fachada e laterais cobertas por intervenções artísticas, grafites, pinturas, pichações, entre outras. Por vezes é possível observar a movimentação de alguns eventos e atividades nas varandas, na porta ou mesmo projeções audiovisuais em prédios vizinhos.

Figura 6 - Fachada do Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63.



Fonte: **BONILLA, Rafaela, 2017**¹⁸

¹⁸ Disponível em: <https://medium.com/@laboratoriodejornalismo2017/ouvidor-63-a-ocupa%C3%A7%C3%A3o-que-respira-arte-cf6b65c92dce> Acesso em 15. dez. 2018

O edifício, composto por 13 andares, abriga um coletivo heterogêneo e polissêmico de aproximadamente 60 artistas ocupantes, residentes e atuantes advindos de áreas diversas tais como artes visuais (pintura, escultura, audiovisual), artes cênicas (sobretudo circo, sendo artistas de rua que trabalham com malabares e acrobacias), artesãos, dentre outras linguagens e atuações - a maioria mora no prédio, enquanto outros o utilizam como espaço para produção artística. Fruto de uma cidade cosmopolita, o grupo é constituído não apenas por residentes ou nascidos na capital, mas aproximadamente a metade é oriunda de outras partes do Brasil, além de países como Chile, Bolívia, Argentina, Uruguai, Venezuela e outros. O fluxo de artistas no prédio se mostra frequentemente oscilante, posto que vários estão de passagem temporária de curto ou médio prazo, o que dificulta a delimitação precisa de ocupantes.

A antiga construção, que foi desapropriada em 1950 para ser incorporada ao Patrimônio do Estado, abrigou diversos órgãos governamentais e até 1998 era a Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, onde funcionava, curiosamente, no quarto e quinto andar, o Instituto de Museologia do Estado. Após esse primeiro abandono, o prédio funcionou durante sete anos como uma ocupação social por moradia, até que seus habitantes foram contemplados por um programa de política pública de habitação popular, o Minha Casa Minha Vida. Em 2007, 2 anos depois, foi cedido à Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano de São Paulo - CDHU, a quem ainda pertence formalmente. Passaram-se mais alguns anos sem que o prédio tivesse uso formal até que em 1º de maio de 2014, por volta das 11h, foi feita a primeira entrada que daria origem ao Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63, dentro das atividades do que foi nomeado Festival de Revitalização Artística¹⁹ do Centro Histórico de São Paulo (FIG. 7), que seguiu com programações diversas, sendo no dia 31 de maio será apresentado o Manifesto Holístico de Revitalização Criativa do Centro Histórico de São Paulo.

¹⁹ Foi possível encontrar também em algumas matérias online o nome Festival de Revitalização Holística do Centro Histórico de São Paulo. Ver: <https://revistaforum.com.br/artistas-ocupam-predio-abandonado-em-sao-paulo/>

Figura 7 - Publicação/convite para Festival/ocupação. Captura de tela.

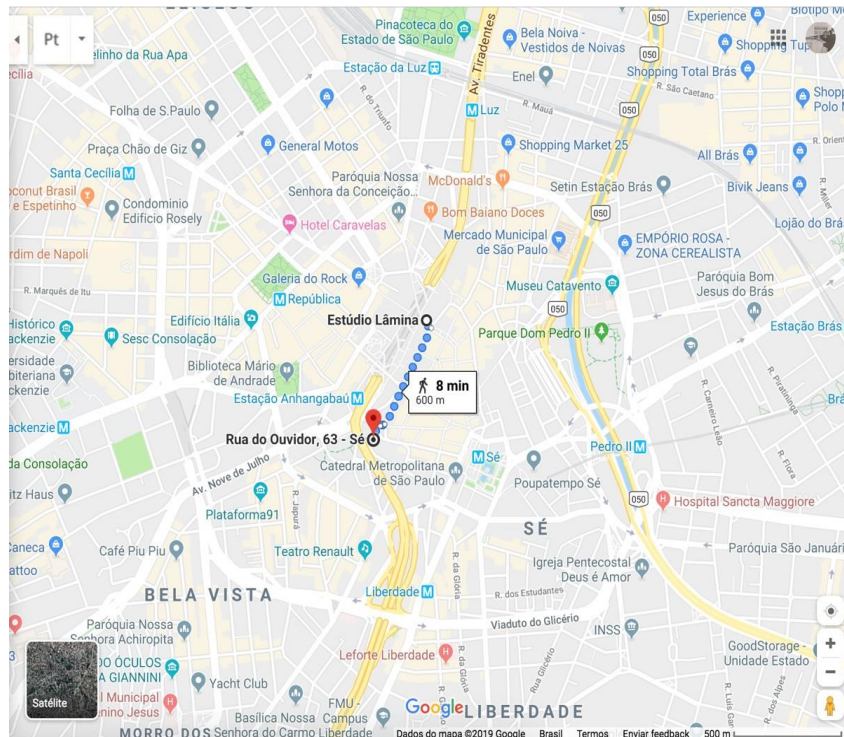


Fonte: Facebook, 2018.

No documentário *Universo63* realizado pela produtora Orsu Filmes, um dos residentes da ocupação afirma que é difícil constatar quem tenha iniciado de fato tal movimento, mas que talvez fosse possível apontar certos atores²⁰. Seriam eles alguns grupos gaúchos, como o *Andróides Andróginos* que assinam a chamada acima (FIG.7) e que vieram juntamente com outros artistas do sul em um ônibus com 30 pessoas, além de coletivos paulistas como *Ônibus Hacker*, *Mamba Negra*, *Voodoohop*, *Tanq_Rosa_Choq*, *Estúdio Lâmina*, dentre outros, totalizando em torno de 200 artistas e ativistas reunidos para essa primeira entrada (ORSU, 2018).

Em tom de cortejo, o grupo que saiu da sede do *Estúdio Lâmina*, a poucos metros da *Rua Ouvidor nº 63* (FIG. 8), percorreu as ruas caminhando e performando até chegar ao edifício (FIG. 9), pelo lado oposto ao que se chega pelo *Terminal da Bandeira*. Nesse momento, foi necessária uma conversa, anteriormente à entrada, para “negociação” com o porteiro que fazia a guarda do local.

²⁰ Segundo o depoimento em questão, possivelmente houve uma seleção de artistas e contribuintes, no momento de ocupar, realizada online, via formulário da ferramenta Google Docs.

Figura 8 - Trajeto Estúdio Lâmina x Rua do Ouvidor, 63 - Sé. Captura de tela.

Fonte: Google Maps, 2019.

Sobre o Estúdio Lâmina, um dos coletivos atuantes na ocupação, é possível encontrar em seu perfil online em rede social que:

o Lâmina nasceu com a proposta de ser um espaço de cultura independente para estimular a pesquisa em artes e divulgar o trabalho de novos artistas da cena contemporânea, criando um ambiente permanente de troca entre artes visuais, música, dança, circo, cinema, poesia, provocando novas narrativas para o debate de políticas públicas e culturais do centro e das margens de São Paulo (ESTÚDIO LÂMINA, 2018).

A performatividade do ato de entrada, que também pode ser verificada em outros contextos, como foi por exemplo na ocupação artística Espaço Comum Luiz Estrela²¹ em Belo Horizonte, parece ilustrar o que Fernanda Gomes (2015) define como “a cidade como um grande teatro vivo”. Deslocando os estudos do teatro para a observação das práticas sociais na cidade, a autora observa que “cada vez mais a cidade passou a se apresentar como um grande teatro de ação, como um imenso espaço expositivo e uma infinita fonte de inspiração para a

²¹ O Espaço Comum Luiz Estrela foi ocupado em 26 de outubro de 2013, pouco após as manifestações de junho. Para a entrada, fizeram uma performance/encenação teatral na noite anterior, próximo ao casarão, possibilitando que duas pessoas adentrassem e, no dia seguinte, ajudassem a abrir a porta para o grupo que se organizara para chegar e ocupar. Atualmente, o espaço não se encontra mais na ilegalidade e, com ajuda da pressão pública, adquiriu cessão de uso concedida pelo governo. Assim o centro movimenta até hoje artistas e diversas produções culturais da cidade.

articulação de novas formas, práticas e conceitos artísticos (GOMES, 2015, p. 2). O artista estaria, assim, deslocando “a performance para outros lugares, identificando-a com a tomada de posse da rua, da cidade ou da vida” constituindo-a “em disposições de corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, em coreografias próprias da cidade em ação” (GOMES, 2015, p. 8).

Figura 9 - Cenas do vídeo Ocupa São Paulo – 01 maio. Captura de tela.



Fonte: **MELLO** Thiago de; **MAZIEIRO**, Aretha; **CAJE**, Sandro. Youtube, 2014

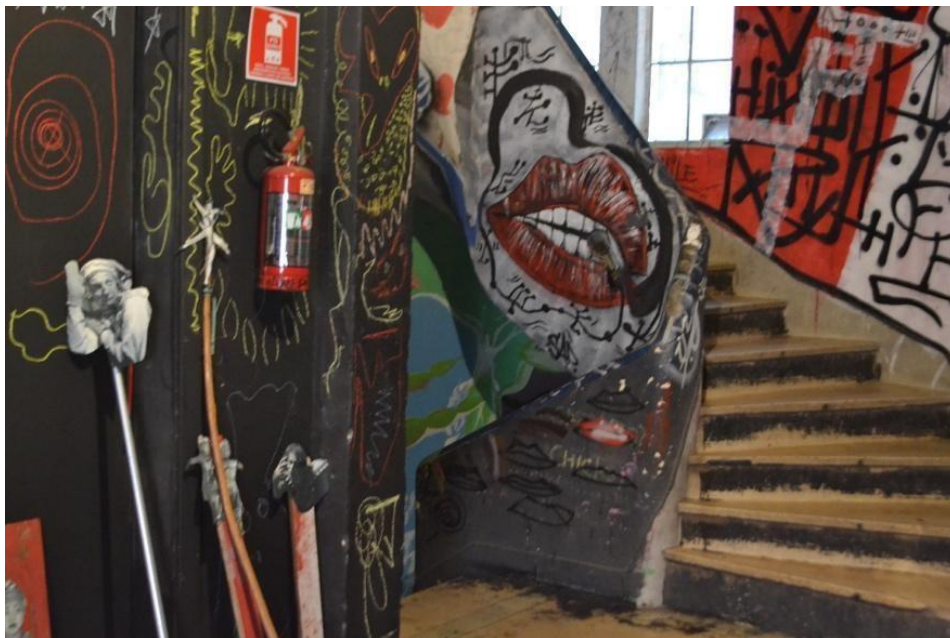
Durante o primeiro mês de ocupação, só o andar térreo possuía fornecimento de água e energia elétrica e apenas um banheiro com chuveiro, vaso e duas torneiras para atender as aproximadamente 100 pessoas que residiam no prédio. A princípio, foi instalada uma cozinha coletiva no 11º andar. No quarto mês chegou a caixa d'água, e todas as reformas e ajustes foram feitos de forma gradual, constante e frequente, pois trata-se de uma edificação que possui alta demanda de manutenções.

Em conversa com um casal deste grupo de gaúchos que foram de ônibus, o homem conta como, no início, tiveram um trabalho árduo para a limpeza do prédio e a instalação de energia elétrica. Ele relata ainda que trouxe muitos equipamentos e colegas de sua cidade

natal. Porém, após alguns meses a permanência na ocupação não seria mais viável para o casal em função das divergências com as pessoas que foram ocupando o espaço.

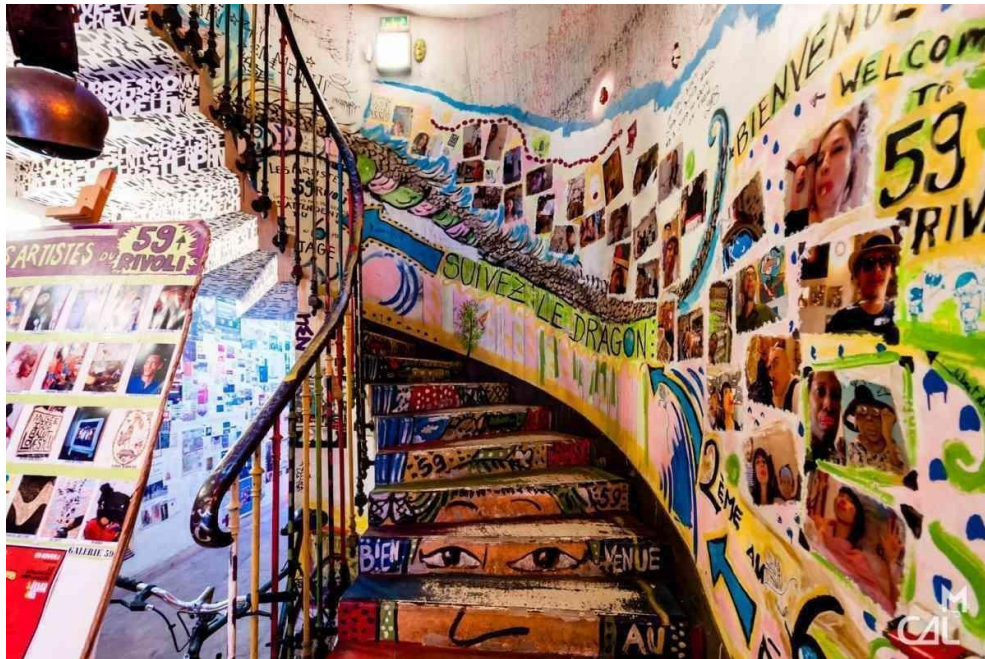
Em reportagem veiculada no site de notícias SPressoSP (2014) 18 dias após a entrada, chamada *Quem são os novos moradores do Ouvidor 63*, é possível verificar, dentre os perfis mostrados e entrevistados, que a maioria eram jovens vindos de Porto Alegre ou de outros locais Rio Grande do Sul, além de alguns paulistas de coletivos artísticos (SPRESSOSP, 2014). Atualmente o perfil dos artistas que ali residem parece se diferenciar deste que foi o seu início. Por se tratar de um local que funcionava comercialmente, a construção possui em sua estrutura original salas amplas e abertas, que foram adaptadas para moradia, ateliês, estúdios ou espaços para ensaio. As escadas e paredes internas são quase inteiramente cobertas por intervenções artísticas, pichações, grafites e lambes que reproduzem a colagem de diferentes estilos, técnicas, formas e cores observados em seu exterior (FIG. 10). Isso forma um emaranhado de estímulos visuais no qual dificilmente se distinguem diferentes autorias, salvo por algumas intervenções assinadas.

Figura 10 - Interior Ouvidor 63, São Paulo. Fotografia



Fonte: ANGELIS, Mariana. 2019.

Essa imagem parece evocar e se assemelhar ao interior da ocupação artística da 59 Rue de Rivoli, na França (FIG. 11).

Figura 11 - Interior 59 Rivoli, Paris, França. Fotografia.

Fonte: ITCHYSILK, 2017²²

A composição dos espaços e andares, habitações e ateliês, se deu de forma orgânica, dinâmica e informal, contexto que pode ter possibilitado o surgimento de conflitos. Durante visita realizada pela pesquisadora e mediada por uma das residentes foi possível obter um panorama da Ouvidor 63 a partir da perspectiva daquela artista. Em busca de um modo de vida alternativa e por intermédio de um amigo que ali habitava, A.T. chegou à ocupação em 2016, com seu filho de 4 anos, após deixar um emprego e a casa onde morava com a criança no norte de São Paulo.

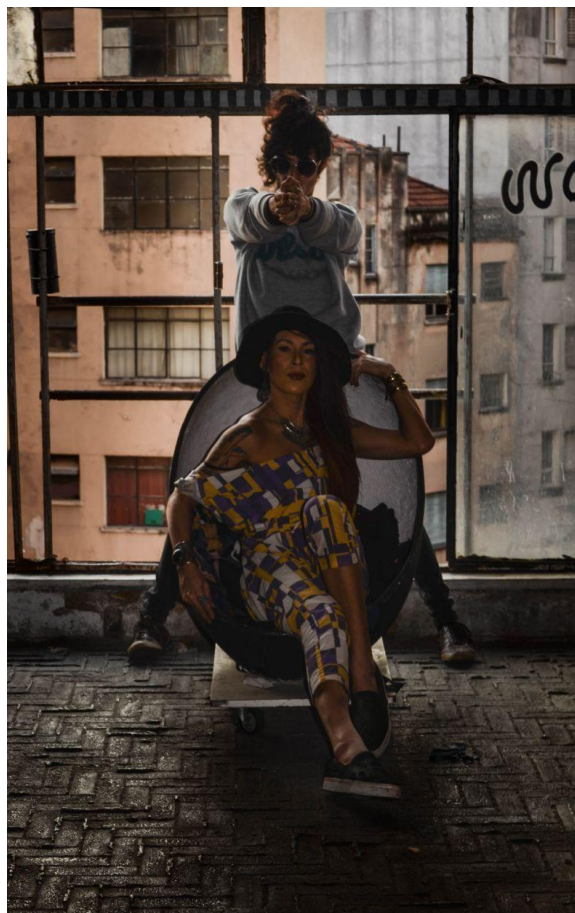
A.T., que é designer e também faz intervenções urbanas, conta que há um esforço, ainda que mais no discurso do que nas ações em si, em se estruturar os andares por linguagens e atuações artísticas. O 1º andar, onde mora, possui uma sala ampla que recebe aulas de yoga, ensaios de dança, teatro, circo e outros encontros e que em seu entorno encontram-se algumas habitações. Do outro lado do andar há uma horta comunitária, o banheiro de uso coletivo, o quarto de A.T no qual ela acumula quase todos os seus pertences, além de outras duas moradias que também ficaram de frente para as plantas que são utilizadas em chás e medicinas caseiras (prática que será abordada adiante).

²² Disponível em: <http://www.itchysilk.com/wp-content/uploads/2018/04/paris-street-art-11-compressor.jpg>. Acesso em 15 dez. 2018.

No 2º andar também é possível encontrar uma forte presença feminina, reforçada pelos encontros e rodas de conversa para mulheres. Há um vasto espaço aberto com uma biblioteca, algumas mesas e um vão onde crianças brincam. Além disso, frequentemente, são realizados os saraus de mulheres, evento inicialmente denominado de Sarau das Manas, mas que, posteriormente, ganhou o nome de Sarau Sinestésico. Quinzenalmente também acontece nesse espaço uma oficina de fanzines ministrada por um artista do andar (atividade que também será descrita posteriormente).

Já o 3º andar concentra em sua maioria músicos, sobretudo de *rock*, tais como a banda Verónica Decide Morrer, que toca músicas de *post punk/new wave* e é formada pelos cearenses J. S. e a atriz transexual V. V. (FIG. 12). O local também abrigou por um período o estúdio musical chamado de *Studio Umquarto*, onde atualmente há moradias, principalmente, de outros artistas músicos.

Figura 12 - “Bichas na linha de frente da batalha”. Fotografia



Fonte: OLIVEIRA, Yara. 2018²³

²³ Disponível em: <https://freakmarket.com.br/musica/rock/no-pais-que-mais-mata-lgbtqs-mundo-veronica-decide-morrer/>. Acesso em 13 jan. 2019

O 4º andar reúne aproximadamente dez habitações de artistas e linguagens diversas, incluindo a de A. G., que gerencia um dos brechós da ocupação e vive no prédio desde 2014 com sua filha de 6 anos. Além de designer de moda, A. G. cultiva e comercializa miniaturas de jardins, chamados terrários, que constrói em potes, garrafas de vidro ou demais suportes (FIG. 13) e também produz algumas intervenções e obras plásticas. Dentre as atividades realizadas pelo andar estão oficinas de customização de roupas, serigrafia, colagem e ateliês de criação.

Figura 13 - Muda de planta aromática, plantadas em um tênis Vans. Fotografia



Fonte: **Playdingo_skuatt. Instagram, 2018**)²⁴

Sobre o 5º andar, A.T contou que ali vive um grupo de mulheres circenses, em sua maioria latino-americanas de origem não brasileira, que trabalham com malabares e acrobacias em semáforos e demais espaços públicos. Nesse andar vive também um casal de artesãos que, pouco antes da visita, em julho de 2018, haviam tido um filho. O andar acima, o 6º, também

²⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BhCII51DW8j/>. Acesso em 30 mar. 2019.

reúne majoritariamente artistas circenses de diferentes origens que compartilham o espaço para ensaio do grupo de circo Coletivo 6/12 que realiza quinzenalmente um número de *varietés* no teatro do Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63. Além disso, participa de atividades externas tais como o Festival Internacional de Circo e Arte de Rua em que se apresentaram na Avenida Paulista em outubro de 2018 (FIG. 14), dentre outras ações sociais que buscam levar o circo para regiões mais periféricas da cidade.

Figura 14 - Coletivo 6/12 se apresenta no Festival Internacional de Circo e Arte de Rua na Av. Paulista. Fotografia



Fonte: STEINMETZ, Rose, 2018

O 7º andar possui um ateliê aberto e compartilhado de xilogravura, em homenagem ao artista gaúcho D. G., que ali habitava desde 2016 e que se mostrava engajado nas atividades da ocupação, sobretudo da II Bienal, que será apresentada posteriormente. D. G. passou por uma questão de saúde e teve que deixar a residência na ocupação. Posteriormente, seu quarto foi transformado neste espaço compartilhado voltado para a xilogravura em que os materiais para produção artística ficam disponíveis para a utilização de quem deseje ou precise, seja residente ou não. Além do ateliê, existem outras moradias tais como das tatuadoras V.O.²⁵ e A.M, venezuelana que, além das tatuagens, também desenha e grafita grandes mandalas pelas paredes do edifício. Do lado de fora dos quartos há uma varanda que recebe saraus, festas, desfiles e

²⁵ No momento da escrita deste capítulo, em 2018, V.O. era residente na *Ouvidor 63*, no entanto, posteriormente, deixou o espaço para seguir em viagem.

demais eventos diurnos e noturnos, assim como é base de projeções audiovisuais nas fachadas dos edifícios do entorno.

Subimos agora para o 8º andar, grande galeria e ateliê aberto que fica sob a guarda de dois artistas: S.A.²⁶, artista visual baiano, e E. A. performer e artista plástico. Esse espaço também recebe saraus, cursos, oficinas, rodas de conversa e funcionou como ponto de encontro para articulação das atividades da II Bienal. Além disso, em dezembro de 2018, o 8º andar abrigou a residência artística de 6 dias para a criação de uma performance coletiva sobre feminicídio, que como comentado será um dos objetos de reflexão do próximo capítulo, juntamente com a Bienal e o Festival.

Seguindo adiante por mais alguns andares, com habitações e espaços de produção, chega-se ao 13º e último andar. Ao lado de uma pequena habitação onde vive o iluminador cênico e arte educador V. M., há um terraço com mais uma horta comunitária e uma ampla vista panorâmica do centro de São Paulo. Este espaço também recebe atividades, apresentações e performances, como por exemplo a Oficina de Bamboê Nu (FIG. 15), realizada pela Cia. Bambolística em parceria com o coletivo político-poético de fotografia ALÉM.

Figura 15 - Oficina de Bamboê Nu - Cia Bambolística. Fotografia



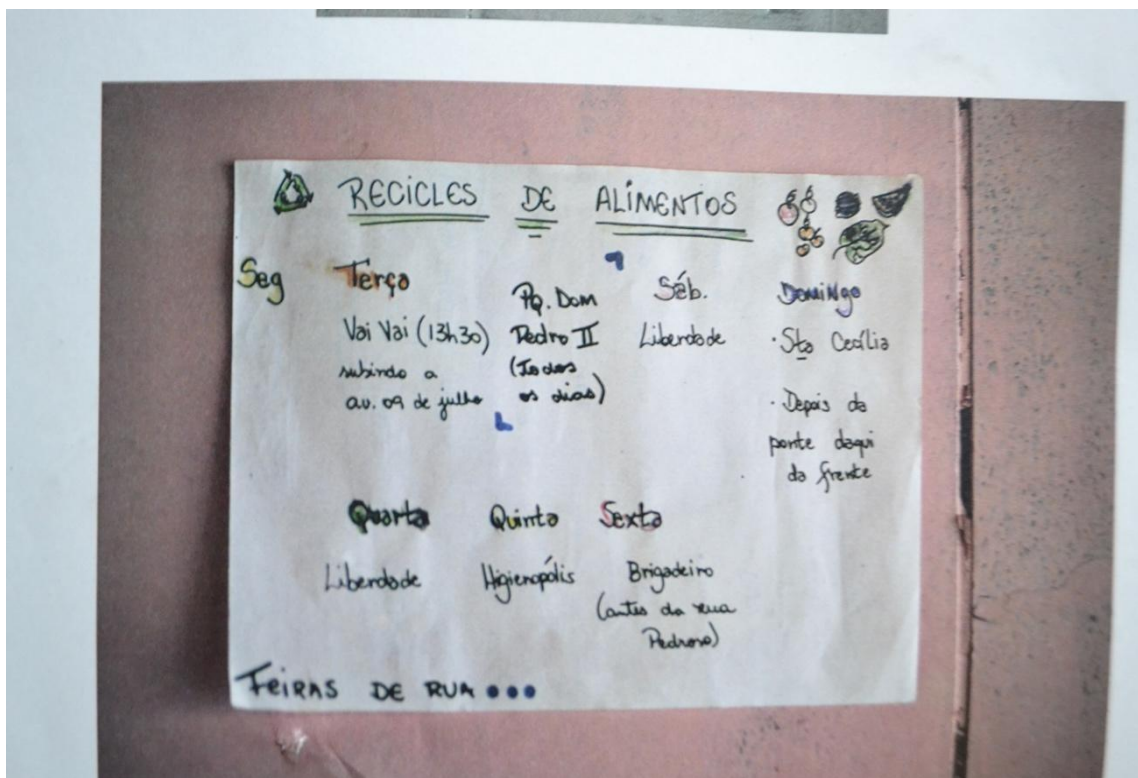
Fonte: ABE, Núbia, 2014.

²⁶ No momento da escrita deste capítulo, em setembro de 2018, S.A. ainda residia na ocupação. No entanto também deixou o espaço no início de 2019.

De volta ao térreo, em uma das entradas do prédio, além da recepção onde encontram-se afixadas atividades ofertadas e eventos, funcionam também os brechós em que moradores ou colaboradores expõem e vendem peças. Atividades que incentivam o consumo consciente, a reutilização e a moda sustentável, tais como os brechós, são práticas recorrentes da Ouvidor 63. No dia 10 de janeiro de 2019, por exemplo, foi realizada a 3ª edição da feira de brechós Garimpeiras 63 que reuniu quase 20 expositores, além de apresentações musicais e venda de alimentos que são produzidos internamente.

Esse esforço por um modo de vida mais sustentável na Ouvidor 63 também se dá pela busca de alternativas mais viáveis e econômicas ao consumo. São elas, por exemplo, a reutilização para produção artística de materiais que são descartados na rua e o recolhimento de refeições que são doadas todas as noites no centro de São Paulo. Além disso, há o aproveitamento das chamadas “xepas”, que são os descartes realizados por feirantes, sacolões e restaurantes, principalmente da Zona Cerealista que fica próxima ao centro. (FIG. 16).

Figura 16 - Cronograma/quadro semanal de reciclagem de alimentos. Fotografia.



Fonte: ANGELIS, Mariana, 2019.

No andar abaixo à portaria, e que também possui uma saída para rua²⁷, fica um galpão onde fora erguida uma construção adaptada para um teatro com palco e plateia, para apresentações cênicas e musicais. Durante o primeiro ano de ocupação, em 2014, esse espaço recebeu o projeto Teatro na Madrugada, do Colectivo Amarginal, grupo autônomo e itinerante que possuía como uma de suas crenças e premissas a impossibilidade de se separar arte e vida. Em uma proposta de espetáculo experimental, desenvolveram a peça In-Vivo, com apresentações longas e ininterruptas que contavam com participação do público e com um palco aberto, onde testavam assim as fronteiras entre atuações cênicas e realidade vivida. Atualmente, o espaço acolhe as apresentações quinzenais do circo, peças teatrais, performances e demais atividades. Ao lado do teatro, no mesmo andar, há uma cozinha desativada, um ateliê de moda, um estúdio de tatuagem e um conjunto de brechós.

No subsolo do edifício, o local onde era a garagem foi convertido em salas para uso comum, como por exemplo uma habitação/oficina de marcenaria que funcionou até o fim de 2018, dentre outros repartimentos onde muitas vezes são estocados materiais, além de um espaço amplo com a pista de skate onde por vezes são montados os palcos para os eventos.

Além das produções realizadas e oferecidas dentro do prédio, a Ouvidor 63 desenvolve projetos itinerantes, como a Galeria na Bike. Idealizada por artistas da ocupação, uma bicicleta desmontável circula pelas ruas e se transforma em uma galeria de arte ambulante (FIG. 17). A fim de levar o que é produzido internamente para outros espaços e contextos, a Galeria na Bike já esteve na Feira Literária de Paraty – FLIP, realizada em Paraty, no Estado do Rio de Janeiro e na 8ª Edição da Textura: Pequena Feira de Impressões e Literatura, realizada na Quintal Escola da Leste, em Belo Horizonte, Minas Gerais.

De acordo com M.B., uma das artistas atuantes da Ouvidor 63, o projeto Galeria na Bike conseguiu viabilizar a comercialização de algumas obras e surgiram propostas para o desenvolvimento dessa bicicleta, personalizada, para outros artistas e empresas. No momento desta pesquisa, quem estava responsável pela condução da bicicleta era P. V., multiartista formado em audiovisual e multimídia pelo Centro Cultural Grajaú e que fez parte de uma outra iniciativa popular e cultural, a Casa Ecoativa. Localizada no sul da cidade, às margens de uma

²⁷ O edifício possui três portas de entrada/saída, todas na Rua Ouvidor, sendo uma da garagem – mais próxima ao Viaduto do Terminal da Bandeira, a do meio que entra para o teatro, e por fim a entrada principal para pedestres, onde localiza-se a entrada ‘oficial’.

represa próxima ao Grajaú, funciona como centro eco-cultural que pretende promover o acesso à cultura e a práticas sustentáveis, como a permacultura²⁸.

Dessa forma, a Galeria na Bike, assim como a ocupação, confluem com o pensamento contemporâneo que busca espaços alternativos para a arte, revelando outras maneiras de comercialização, legitimação e exposição dos produtos artísticos, de forma mais flexível e menos burocratizada.

Figura 17 - Residente da Ouvidor 63 expondo a Galeria na Bike. Fotografia



Fonte: STEINMETZ, Rose, 2018.

Outro aspecto importante acerca das dinâmicas que envolvem as ocupações diz respeito aos processos de decisões coletivas. A experimentação e condução social de organismos autogeridos, que em seu cerne buscam a horizontalidade entre os entes, por vezes parece encontrar, na empiria, alguns desafios impostos pelas sobreposições de interesses e conflitos que se mostram presentes.

Na Ouvidor 63 as deliberações coletivas, que envolvem sobretudo questões de uso comum do prédio assim como ações e eventos do centro cultural, são realizadas em assembleias gerais quinzenais (FIG. 18). É possível constatar que a realização efetiva e assídua

²⁸ “A permacultura transpassa desde da compreensão da ecologia, da leitura da paisagem, do reconhecimento de padrões naturais, do uso de energias e do bem manejar os recursos naturais, com o intuito de planejar e criar ambientes humanos sustentáveis e produtivos em equilíbrio e harmonia com a natureza” (SANTOS, Leticia dos; VENTURI, Marcelo. 2018)

dessas assembleias, no entanto, se torna por vezes complexa devido à conciliação de contextos e tempos muito distintos, mas que ainda assim há um empenho em manter uma constância, principalmente no momento atual de negociação com o poder público.

Figura 18 - Reunião/assembleia geral. Fotografia.



Fonte: STEINMETZ, Rose, 2019.

Nessas assembleias, são definidas algumas pautas ou questões a serem deliberadas e, assim, a fala é revezada – explicitando por vezes a sobreposição de discursos – para quem deseje se expressar ou se posicionar sobre determinado assunto, e assim sejam feitas as ponderações e possíveis soluções. Dessa forma são feitas decisões acerca da manutenção do espaço, recursos, situação jurídica, eventos, conflitos internos, entre outros.

Quanto a entrada de novos artistas, há sempre a expectativa sobre algumas orientações associadas ao trabalho artístico ou artesanal de quem se candidata a integrar a Ouvidor 63, como também as relações preestabelecidas com os então residentes. Para tal, é necessário ser convidado por um desses artistas que lá habitam, para assim passar um período como hóspede e, posteriormente, submeter um projeto artístico ou cultural para deferimento em assembleia geral. Segundo D. G., em reportagem para Jornal Estadão (2017):

A princípio você tem que ser hospedado por alguém aqui no prédio. Se você se adaptar, tiver ideias legais, um projeto bacana, você trabalha no prédio, pelo coletivo

[...]. Você vai entrar para uma lista de espera e quando surgir um quarto, vai entrar (JORNAL ESTADÃO, 2017).

A maioria das regras, acordos e convenções se mostram de difícil apreensão precisa pois se dão e circulam quase que exclusivamente de forma oral, onde não há nenhum documento escrito ou publicado. Em convivência com os residentes, entretanto, é possível detectar alguns princípios e crenças difundidos no espaço tais como a não agressão e o respeito, além de alguns cuidados para não se reproduzir os mesmos mecanismos de opressão e repressão que estão sendo contestados.

Diferentemente da dinâmica de alguns movimentos de ocupações por moradia que são orientados ou coordenados por algum grupo ou movimento social organizado que os represente ou atue como intermediador, na Ouvidor 63 parece não haver a legitimação expressa de algum grupo, coletivo ou mesmo líder que responda pela ocupação. Ainda que nos processos judiciais com o Estado, todavia, é possível verificar que os nomes responsáveis pelo imóvel nesses autos se alteram de acordo com o período.

Os conflitos existentes não são, então, apenas internos e com as estruturas de poder, como mostrado, mas também com pessoas do entorno e algumas vizinhanças, que por vezes questionam barulho ou movimentação. Em reportagem veiculada na Tv Folha (2014)²⁹, a advogada da Associação de Moradores de Cerqueira César, que fica próxima à Ouvidor 63, Célia Marcondes, se queixa de um possível comprometimento à segurança do bairro que a “invasão”, como ela denomina, traria (TVFOLHA, 2014).

Em 2014, ano de entrada no edifício, deu-se início a um processo de reintegração de posse movido pelo Governo do Estado, ajuizado pela Fazenda de São Paulo, “com ordem judicial liminar de desocupação pendente de cumprimento”³⁰, ou seja, ainda em andamento no momento desta pesquisa. Segundo reportagem do Jornal Estadão, em abril de 2017 houve uma segunda tentativa, por parte do Estado, de leiloar o edifício com um lance mínimo de 2,5 milhões de reais, porém não houve nenhum comprador interessado. Anteriormente, em 2005, a CDHU já havia realizado um estudo para a implementação de moradias de interesse social, porém os resultados teriam apontado inviabilidade socioeconômica (VEIGA, 2017).

²⁹TVFOLHA. Questionadas por vizinhos, 'ocupações artísticas' invadem SP. Disponível em; <https://www.youtube.com/watch?v=DNKgbO43M-Y>. Acesso em 10 jan. 2019.

³⁰ DIÁRIO DE JUSTIÇA. **Processo 1025334-6920148260053**. Estado de São Paulo. 2014. Disponível em <<https://www.jusbrasil.com.br/diarios/documentos/125222967/processo-n-1025334-6920148260053-da-comarca-de-sao-paulo>>. Acesso em 9 julho de 2018.

Em janeiro de 2019 foi recebida uma notificação judicial informando que estariam esgotadas as possibilidades de recursos no processo de reintegração de posse em curso. Diante dessas circunstâncias, com intuito de dar visibilidade e promover sensibilidade pública à causa da ocupação contra a desintegração foi realizado em março desse mesmo ano o Festival Ocupa 63 Resiste, anteriormente citado e posteriormente analisado.

A reivindicação pelo direito à cidade e ao espaço público, assim como o embate que ela gera com as estruturas de poder, é apontada por Carlos Vainer (2011), que define tais “cidades de exceção” incitadas pelas ocupações urbanas como:

uma forma nova de regime urbano. Não obstante o funcionamento (formal) dos mecanismos e instituições típicas da república democrática representativa, os aparatos institucionais formais progressivamente abdicam de parcela de suas atribuições e poderes. A lei torna-se passível de desrespeito legal e parcelas crescentes de funções públicas do estado são transferidas a agências livres de burocracia e controle político (VAINER, 2011, p.10).

Os constantes conflitos com o poder público ou demais órgãos exteriores, assim como a falta de recursos, mostram-se como alguns dos fatores que podem contribuir para a efemeridade das ocupações artísticas, como foi o caso de *Tacheles*, em Berlim. Acerca disso XIMENES (2015) afirma que:

A ruptura ou diluição de espaços autônomos é bastante comum e sua duração dificilmente passa de dez anos, principalmente pela falta de recursos e apoio financeiros, tanto pelo setor privado como público. (...) A urgência da arte é muito maior do que a velocidade com que são construídas essas formas de incentivo à cultura [governamentais], sobretudo porque elas não possuem continuidade, transformam-se e são extintas a cada troca de governo (XIMENES, 2015, p. 27).

Ainda que com uma possível reintegração iminente, existe um intuito por parte dos residentes em permanecer movimentando o espaço e suas produções artísticas enquanto estiverem lá. Em 28 de dezembro de 2018, por exemplo, o Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63 recebeu o selo de Ponto de Cultura do Estado de São Paulo³¹.

Assim, na contramão da experiência privada e individual do capital, esse modo de vida coletivo busca o intercâmbio de contextos, linguagens, atuações e subjetividades criativas

³¹ Havendo a reintegração, a previsão era de que a Ouvidor 63, como Ponto de Cultura, fosse realocado para alguma região periférica da cidade. Além disso, em conversa informal com residentes verificou-se uma perspectiva de que o Governo do Estado teria planos para instalar um centro comercial no local, contudo não teriam recursos, financeiros e pessoais, para a ação de desintegração.

distintas que se sobrepõem nessa “imagem caleidoscópica”, fazendo referência à metáfora da cidade como caleidoscópio. Para Leite (2018):

Essas práticas, cujas linguagens, a partir de categorias estéticas e acadêmicas, são comumente divididas em: artes visuais, teatro, música, cinema e dança, são inúmeras e se [re] inventam de acordo com os contextos, sujeitos, objetivos, movimento das ocupações em que são desenvolvidas e, ao praticarem a cidade, lhe dão vida, tornam o lugar um espaço ativo (LEITE, 2018, p. 18).

Nesse sentido, a relevância da região central também se mostra pelos diversos trabalhos, estudos e demais produções que se debruçam sobre a temática, em diversas perspectivas. Ao buscar o resgate e a construção de uma memória da Ouvidor 63, a jornalista Flávia Redivo (2018), como conta Sté Reis (2018), escreve o primeiro livro sobre a ocupação, a partir da perspectiva de alguns de seus artistas e personagens:

A contribuição da Ouvidor para a arte contemporânea em São Paulo tem atraído a atenção de curadores e é parte de uma discussão de bastidores sobre o desinteresse do público em visitar galerias de arte convencionais. “Hoje existe uma crise nas grandes instituições de arte. Temos artistas incríveis aqui na Ouvidor, é um recorte da sociedade e uma referência de espaço alternativo, de como fazer com poucos recursos. A proposta é tornar a arte mais acessível para o público”³² (REIS, 2018).

A partir de 2016, por exemplo, artistas da Ouvidor 63 juntamente com colaboradores externos desenvolveram uma bienal de artes que acontece de forma paralela à Bienal de São Paulo e busca alternativas ao mercado artístico tradicional. Movimentando praticamente todos os andares do edifício, em sua segunda edição que ocorreu em setembro de 2018, foram realizados, anteriormente à abertura da mostra, pouco mais de vinte laboratórios que incluíam pintura, escultura, história da arte, rodas de conversa sobre mecanismos de opressão, entre outros. Os resultados desses laboratórios foram apresentados na exposição da II Bienal de Artes Ocupa Ouvidor 63, que será analisada no próximo capítulo.

³² REDIVO, 2018.



3. MEDIAÇÕES ARTIVISTAS DO CENTRO CULTURAL OCUPA OUVIDOR 63: UMALENTE ETNOGRÁFICA

3.1 II Bienal de Artes Ouvidor 63

3.2 Feministas em ação:

Residência artística para performance “Feminicídio”

3.3. Festival Ouvidor 63 Resiste!

3 Mediações artistas do Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63: uma lente etnográfica

A partir desse panorama histórico e descritivo que envolve a Ouvidor 63, seu contexto geográfico, histórico, social e artístico, este capítulo apresenta as reflexões e apreensões do trabalho de campo. Foram três imersões, além de outras visitas mais curtas, sendo as duas primeiras de uma semana cada e a última de duas semanas, a fim de observar e sentir o cotidiano da ocupação, que deram origem aos relatos etnográficos. Dessa forma, ao buscar uma postura que se aproximasse da perspectiva decolonial, mais coerente com a pesquisa e seu objeto, tomou-se como eixo norteador metodológico algumas noções do que MARTIN e MADROÑAL (2016) denominam como “antropologia comprometida”. Se o organismo em questão se revela como uma potência subversiva, ou pelo menos questionadora, da ordem hegemônica, seria necessário refletir sobre a forma e os métodos pelos quais tal aproximação se faz possível, buscando o “compromisso com projetos descolonizadores da vida que o capitalismo e os seus atores ameaçam ou destroem.” (MARTIN; MADROÑAL, 2016, p. 12)

A ideia cara à antropologia comprometida, ou “antropologia de orientação pública”, ressalta a importância de se manter as condições que protejam a autonomia dos povos, coletivos ou demais organismos pesquisados. Assim, a antropóloga June Nash (2015 apud MARTIN; MADROÑAL, 2016) ressalta que

No paradigma emergente do trabalho de campo, os antropólogos estão a dar um passo em frente na criação de espaços para um intercâmbio de pontos de vista que conduza à compreensão mútua. Como investigadores comprometidos não só temos que observar e participar num processo contínuo de mudança, mas também contribuir para as condições para a sobrevivência e a criatividade das pessoas que estudamos. (NASH, 2015, p. 68 apud MARTIN; MADROÑAL, 2016, p. 4)

Ao partir de uma postura comprometida, a antropologia de orientação pública ou decolonial, como também é chamada, considera fundamentais a empatia e o reconhecimento – político, social, cultural, artístico do outro, como agente produtor de conhecimento. Isso uma vez que “a prova final para toda antropologia descolonizadora não é conhecer o outro, mas ‘levá-lo a sério’ na sua diferença.” (MARTIN; MADROÑAL, 2016, p. 9). Por meio de uma perspectiva dialógica, acolhe a conversa como possibilidade de abertura para transformações e associação entre diferentes formas epistemológicas, denominadas por Boaventura Sousa Santos (2010) “ecologia de saberes”. Para o teórico português ela “integra quer os saberes tradicionais, quer os saberes construídos por ativistas e acadêmicos”. Assim, “a ecologia de saberes baseia-

se no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos e na ideia de que o conhecimento é interconhecimento” (SANTOS, 2010, p. 32).

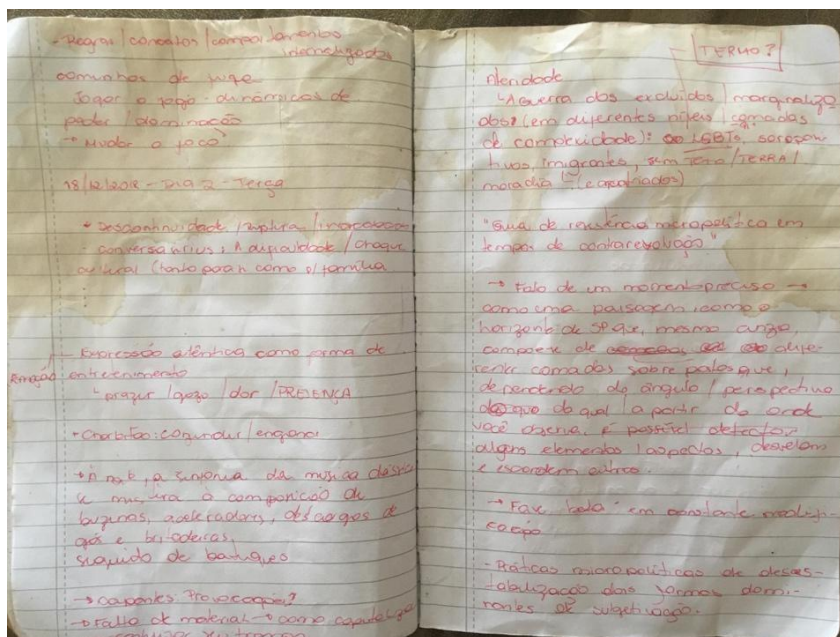
Tal concepção transversal e empática não deixa de considerar essencial a dimensão afetiva da experiência da pesquisa, na qual são trabalhados conjuntamente pensamento e sentimento, ambos complementares e elementares para a reflexão.

Deste modo, a etnografia foi adotada como inspiração metodológica. Aproximando-se de uma observação participante³³, foram realizadas imersões para a convivência direta e ativa com o universo cultural e social da Ouvidor 63, seus atores, dinâmicas, organizações e produções. Como recordam Martin e Madroñal (2016) acerca da pesquisa militante, “ao lutar contra essas condições e refletir sobre a própria experiência, desenvolve uma compreensão empírica e teórica da realidade social que nenhum acadêmico convencional poderia alcançar.” (MARTIN; MADROÑAL, 2016, p.13).

A fim de investigar as mediações artistas que se dão na Ouvidor 63, foram realizados esses três processos imersivos. A proposta era imergir naquele cotidiano de forma participativa em atividades, eventos e processos do espaço. Ademais, buscou-se um constante diálogo para que os relatos etnográficos, realizados por meio dos cadernos de campo (FIG. 19), pudessem conter uma expressão mais autêntica da própria ocupação. Portanto, a sobrevivência desses espaços e formas de produção criativa e subjetiva, por vezes zonas efêmeras e temporárias, também se dá por meio do registro e da memória, da ideia que floresce e se expande.

³³ “A observação participante inscreve-se numa abordagem de observação etnográfica no qual o observador participa ativamente nas atividades de recolha de dados. (...) Enquanto método de investigação, a Observação Participante possibilita obter uma perspectiva holística e natural das matérias a serem estudadas”. (MÓNICO, Lisete; ALFERES, Valentim; CASTRO, Paulo; PARREIRA, Pedro, 2017)

Figura 19 - Caderno de Campo. Fotografia



Fonte: ANGELIS, Mariana, 2018.

Como mostrado anteriormente, a primeira experiência etnográfica foi realizada durante a mostra da II Bienal de Artes Ouvidor 63, em setembro de 2018, e a segunda se deu através da participação ativa em uma residência artística para criação coletiva de uma performance sobre feminicídio, em dezembro do mesmo ano. Por fim, foi realizado um terceiro momento, a fim de acompanhar o Festival Ouvidor 63 Resiste em março de 2019, que seria uma ação em torno do processo de reintegração em curso. Essas experiências serão relatadas a seguir.

3.1 II Bienal de Artes Ouvidor 63

Os laboratórios que compuseram a II Bienal de Artes Ouvidor 63 possuíam como eixo norteador o tema “Novos Mundos Possíveis” e tiveram início meses antes de sua abertura expositiva ao público externo. Os eixos de trabalho foram pintura; fotografia; tatuagem; escultura; mídias digitais; novas maneiras de se organizar socialmente; moda sustentável; curadoria; cinema; entre outros e reuniram facilitadores e colaboradores – artistas internos e externos, pesquisadores, ativistas dentre outros – para a concepção e gestação, colaborativa e coletiva, da Bienal. Dessa forma, os laboratórios foram responsáveis pela articulação das atividades, oficinas, debates e produções que tiveram como resultado a mostra final.

Com uma proposta experimental, por meio dos laboratórios e de uma curadoria coletiva, os organizadores buscavam uma alternativa ao circuito artístico das instituições formais, aqui simbolizado pela Bienal Internacional de Arte de SP. Para a viabilização financeira do evento contaram com o suporte de uma plataforma de financiamento coletivo online (FIG. 20). Além disso, tiveram um aporte financeiro de uma empresa de bebidas energéticas que, inclusive, sediou a pré-abertura da mostra em seu espaço cultural localizado a poucos metros da ocupação.

Figura 20 - Página online para financiamento coletivo. Captura de tela.



Fonte: OUVIDOR 63, Catarse, 2018.

Tal parceria acabou por gerar um conflito interno entre uma parcela dos ocupantes que não estava de acordo com a associação institucional, pois viam nela uma estratégia de (re)apropriação capitalista em torno de temas que são tendências de mercado. Ainda assim, tais sujeitos apontaram os desafios de agregar recursos, sobretudo financeiros, ao mesmo tempo em que se busca romper com esta ordem financeira.

Realizado dia 6 de setembro, esse pré-lançamento externo da Bienal era também o encerramento de uma exposição temporária de cinco dias de um dos artistas residentes da ocupação nesse espaço cultural. (FIG. 21).

Figura 21 - Divulgação da exposição “Exercício da Fé”. Post.



Fonte: **OUVIDOR 63, Facebook. 2018.**

Além da exposição, foi realizada uma mesa de conversa mediada pelas curadoras e gestoras culturais Diane Lima³⁴, Paula Monroy³⁵ e Moara Brasil³⁶, com o tema “Curadoria: Mulheres, Corpos e Território” (FIG. 22). De acordo com postagem de divulgação feita na página do espaço, a partir da reflexão sobre as urgências que perpassam a viabilização das produções artísticas contemporâneas, buscam ressaltar como se torna cada vez mais essencial que "curadoras mulheres, negras, imigrantes e indígenas conquistem os espaços que

³⁴ Diane Lima é curadora independente e diretora criativa. Seu trabalho concentra-se em experimentar práticas artísticas e curatorias multidisciplinares, desenvolvendo dispositivos de aprendizado coletivo com foco em processos de criação e produção de conhecimento. Em 2014 fundou a plataforma NoBrasil criando o projeto AfroTranscendence, programa de imersão em processos criativos para promover a cultura afro-brasileira contemporânea. Assinou também a curadoria do Festival de Cinema Africano do Vale do Silício. (OUVIDOR 63, 2018)

³⁵ Paula Monroy é arquiteta, curadora e docente chilena, nascida no Equador e radicada no Brasil desde 2015. Formada pela Universidad Mayor (Chile), é professora Escola da Cidade Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (São Paulo) e participou como facilitadora do Laboratório de Curadoria e na equipe de organização da II Bienal de Artes da Ocupação Ouvidor 63. (OUVIDOR 63, 2018)

³⁶ Moara Brasil é artista visual, paraense, radicada em São Paulo há 10 anos. De ascendência indígena da Vila de Boim (Santarém, Rio Tapajós), espanhola e judaica. (OUVIDOR 63, 2018)

historicamente foram destinados aos agentes hegemônicos sócio politicamente preestabelecidos” (OUVIDOR 63, 2018)³⁷.

Figura 22 - Divulgação da mesa “Curadoria: Mulheres, Corpos e Território”. Post



Fonte: **OUVIDOR 63, Facebook. 2018.**

Assim, o dia 7 de setembro foi escolhido para, paralelamente à celebração da “Independência” do Brasil, ser a inauguração da II Bienal de Artes Ouvidor 63. Na entrada do edifício foi servido bolo com café feitos pelos próprios residentes que também recepcionaram os visitantes com uma disposição para conversar e, caso preciso, fornecer informações sobre o prédio e a II Bienal. Da esquina já era possível avistar o movimento da rua, percebia-se entre o público residentes, visitantes, estudantes, curiosos e alguns turistas que estavam a passeio na cidade.

Como atividade inaugural da abertura, a performance “Dançar Reformas” (FIG. 23) do artista residente E.A. foi realizada sob o viaduto ao lado da ocupação transformando-o, segundo texto do artista publicado na página do espaço, num “palco temporário de celebração e dança”.

³⁷ OUVIDOR 63 (ouvidor.63). Post. Facebook. Disponível em < <https://bit.ly/2LBNpDn> > Acesso em 15 out

Trabalhando com resíduos do espaço urbano, sobras e materiais de descartes, o artista buscava “novas possibilidades de novos mundos a partir de uma certa distopia (...), a fim de valorizar uma nova narrativa constituída por sobras. Lembrar e enaltecer aquilo!” (OUVIDOR 63, 2018)³⁸

Figura 23 - Performance “Dançar Reformas”. Fotografia.



Fonte: **STEINMETZ, Rose, 2018.**

Alguns trabalhos ficaram expostos na recepção do prédio, como por exemplo a instalação fotográfica de Rose Steinmetz (2018) intitulada “As Chicas, além do tempo da travessia” (FIG. 24). Rose retrata a vida e o cotidiano de mulheres que vieram de países como Colômbia e Argentina, e que trabalham em praças, semáforos e parques de São Paulo como artistas circenses – acrobatas e malabaristas – e vivem na Ouvidor 63. Entre os depoimentos,

³⁸ OUVIDOR 63. Evento. Facebook. Disponível em <https://www.facebook.com/events/262855117675926/?active_tab=about> Acesso em 25 out.m 2018.

as artistas relatam algumas questões enfrentadas em relação ao trabalho na rua e os preconceitos relacionados à nacionalidade, sobre a vivência coletiva etc. Os contextos também são distintos, desde quem está no país em meio à uma viagem pelo continente a quem foi para a cidade a procura de uma especialização profissional, como uma das garotas que cursa Licenciatura em Artes Cênicas e descobriu no Brasil o trabalho como artista de rua³⁹.

Figura 24 - As Chicas, além do tempo da travessia. Tecido de helanca light. 160 cm x 130 cm



Fonte: STEINMETZ, Rose, 2018.

Esse trabalho é resultado de um convívio de aproximadamente um ano e meio com as mulheres, e é acompanhado por um áudio-depoimento⁴⁰ em *looping* de 26 minutos. Sobre a instalação, Steinmetz (2018) comenta que:

É uma colagem impressa sobre pano num estilo de uma bandeira. A bandeira simboliza resistência e território que nesse caso é o prédio do Ouvidor 63 e a América Latina por onde as chicas viajam. A colagem é no estilo de David Hockney⁴¹, construindo uma história através de desconstrução da imagem. A história construída é uma história lúdica, as mulheres estando sempre em movimento. O suporte é tecido helanca light, por ser adaptável, com muita elasticidade, mas também por ter firmeza e resiliência. É um tecido popular no Brasil, mas não é brasileiro. A bandeira é acompanhada por um áudio de depoimentos das chicas (STEINMETZ, 2018).

³⁹ Em espanhol, *artista callejera*.

⁴⁰ Disponível em: <https://soundcloud.com/rose-steinmetz/as-chicas-alem-do-tempo-da-travessia>. Acesso em 30 set. 2018.

⁴¹ David Hockney é um pintor, cenógrafo, fotógrafo e gravador britânico que explorou muito a colagem em seus trabalhos.

Rose é uma das colaboradoras assíduas da Ouvidor 63 e está frequentemente presente, sobretudo por meio de seus registros fotográficos feitos em eventos da ocupação. Nascida na Geórgia, antiga União Soviética, vive e trabalha em São Paulo há mais de 15 anos e dedica-se à expressão artística por meio da fotografia e do vídeo, explorando sobretudo temas como mulheres, identidade, migração e cidade, tendo recebido alguns prêmios ao longo de sua trajetória.

A partir dali, na entrada, quase todo espaço do edifício, entre escadas, paredes, janelas e habitações é, e foi ainda mais, preenchido por intervenções artísticas. Nesse mesmo dia da abertura, no 3º andar, ouvia-se o ritmo da lambada "*Llorando se fue*", lançada em 1981 pela banda boliviana Los Kjarkas, interpretada por um coletivo de artistas residentes, formado por quatro homens e duas mulheres que tocavam flauta, chocalho e percussão. O local, passagem para os próximos andares, possuía fluxo intenso e variável naquele momento, com várias pessoas que transitavam pelo local enquanto subiam para os andares superiores.

Seguindo mais alguns lances até chegar ao 7º andar, em um dos seis quartos instalados, estava a habitação-ateliê⁴² do xilogravurista anteriormente citado, D.G. Em meio aos utensílios e móveis domésticos como a cama e a cozinha adaptadas, todas as paredes estavam cobertas por xilogravuras e trabalhos de D.G e de outros colaboradores da Ouvidor 63, como as impressões feitas a partir de pinturas e colagens (FIG. 25 e 26) da artista paraense M. B.

Figura 25 - Impressão/reprodução de técnica mista de pintura e colagem. Fotografia.



Fonte: **B., M. 2018.**

⁴² Atualmente, como mostrado previamente, a habitação transformou-se em um ateliê de xilogravura aberto ao público em homenagem a D.G, que não mais reside na Ouvidor 63.

Esta série de impressões, segundo a autora em conversa informal durante a Bienal, foram inspiradas na temática do sagrado feminino indígena, que remonta à sua ancestralidade cultural e geográfica.

Figura 26 - Impressão/reprodução de técnica mista de pintura e colagem. Fotografia.



Fonte: **B., M. 2018.**

Ao atravessar o quarto, pela porta do lado oposto, chega-se à varanda onde, durante a abertura, pessoas circulavam entre os sofás adaptados, almofadas e demais dispositivos que foram instalados para a exibição de um vídeo projetado na parede do prédio à frente da ocupação. O VJ conduzia a seleção de músicas e vídeos e algumas barracas comercializavam bebidas e comidas. A passagem por entre os quartos e ateliês ficou aberta e livre, em horários predeterminados, durante todo o período da Bienal. Portanto, era possível encontrar os artistas responsáveis pelas produções, ou habitações, para uma apresentação ou mesmo um diálogo sobre as obras, o processo criativo e os laboratórios que foram desenvolvidos para o evento.

Ainda no 7º andar, estava o ateliê de V. A. (FIG 27). A artista que partiu do sul do Brasil com um fusca e sua cachorra chamada Cléo, percorreu o país até chegar em São Paulo, e assim na Ouvidor 63, em 2016. Atuava principalmente com pintura de paredes e grafites e, ao longo

de sua estadia na ocupação, começou a expandir seu trabalho em direção a outras linguagens como xilogravura, pintura de telas à óleo e aquarela e tatuagem.

Figura 27 - V.A. em seu quarto-ateliê-estúdio. Série de fotografias I.



Fonte: STEINMETZ, Rose, 2018.

No 8º andar, avistável pela varanda abaixo devido à inexistência de paredes, está a instalação (FIG. 28) do artista S. A (FIG. 29), antigo morador do espaço.

Figura 28 - Obra de S.A. vista da varanda do sétimo andar. Fotografia.



Fonte: STEINMETZ, Rose, 2018.

Afixado sobre a parede, próximo à porta de entrada, além de uma breve descrição sobre as obras, encontrava-se também um texto sobre S. A.:

É um artista multiplataforma. Desenvolve sua narrativa a partir da pintura e desdobra-se para figurinos ácidos e esculturas únicas a partir de materiais reciclados. Constrói um mundo com personagens interligados, inspirados em pessoas de sua vivência que se transformam em performances surrealistas. Pedofilia, sensacionalismo, psiquê, sexualidade, gêneros, são alguns dos pontos abordados pelo seu Projeto Quimera. Estudou atuação teatral, balé, maquiagem, cenografia, corpo, voz, história do teatro em cursos específicos em São Paulo.

Figura 29 - S.A. Fotografia.



Fonte: STEINMETZ, Rose, 2018.

No segundo dia da Bienal, sábado 8 de setembro, a programação se iniciou com um *Flash Tattoo*⁴³ que se alongou durante toda a tarde, concomitante às demais atividades como, por exemplo, a palestra “Moda, Corpo e Utopia”, ministrada por Brunno Almeida Maia. Pesquisador em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP e residente do Núcleo de Estudos Contemporâneos do MIS - Museu da Imagem e do Som - NECMIS, debateu sobre a relação entre corpo, moda, imagem, gêneros e sexualidades.

Neste dia, fui a primeira contemplada pelas tatuagens de V. A. A artista do sétimo andar me recebeu com um cigarro para compartilhar, um mantra e um incenso aceso - numa espécie

⁴³ Flash Tattoo é um evento de normalmente um dia, ou mesmo uma ação dentro de uma programação maior, em que um ou mais artistas tatuadores se reúnem e cada um apresenta uma cartela de desenhos predefinidos, que podem ser escolhidos pelos clientes, usualmente em ordem de chegada, e onde geralmente são praticados preços inferiores aos habituais.

de ambiente ritualístico de tatuagem, precedido por uma pequena sessão de Reiki. Foram quase três horas entre relatos pessoais, sentimentos e cigarros.

Seguindo ao 10º andar, juntamente com a exposição coletiva de artistas e colaboradores do Lab Fotografia (FIG. 30), que será apresentado a seguir, era possível assistir à apresentação do coletivo Boombox Brasil Crew e sua exposição de rádio-gravadores dos anos 80 popularmente chamados de Boomboxes. A performance contou com a presença de diversos dançarinos embalados pela improvisação de passos e danças de Hip Hop.

Figura 30 - Exposição Lab Fotografia. Fotografia.



Fonte: STEINMETZ, Rose, 2018.

O Laboratório de fotografia da II Bienal atuou durante seis meses até a abertura da exposição e contou com a mediação dos fotógrafos Rafael Tomazzi e Rose Steinmetz. Além da mostra, foi apresentada como resultado do Lab a publicação *O Espaço Delirante*, que reuniu conteúdos do processo e imagens realizadas pelos participantes. Com uma tiragem de 50 impressões, teve parte de sua renda revertida para a ocupação.

Por volta das 20h do sábado dia 8, de volta ao teatro próximo ao térreo, acontecia a apresentação circense dos grupos do 5º e 6º andares com acrobacias solo, cenas curtas,

palhaçaria e pirofagia. Um espetáculo diversificado que se apropriou da ironia e do sarcasmo, com um humor ácido e sádico. Ao final, um dos integrantes do coletivo passava com um chapéu pela arquibancada e pelas cadeiras, que foram colocadas ao redor, para recolhimento de contribuições voluntárias.

Ao longo de 10 dias foram desenvolvidas mais de 20 atividades por residentes e colaboradores que ocuparam quase todos os andares do prédio e seus espaços exteriores. As temáticas e linguagens eram diversificadas, mas todas buscavam pensar novos mundos possíveis: mostra de filmes feministas, saraus, palestras, roda de conversa sobre ativismo curatorial, cineclubes, performances, sessões de cromoterapia, oficina de horta urbana, dentre outros.

No dia 16 de setembro foi realizado o encontro de encerramento da Bienal com apresentações e debates que tiveram como temática o skate e sua relevância para a cultura, para formas de resistência e sua relação com expressões artísticas como as artes visuais, música, fotografia e cinema.

Mesmo após seu encerramento “oficial”, foram realizadas outras poucas atividades como por exemplo a roda de conversa “Conexão Direitos Humanos, Educação, Sustentabilidade e Cidadania” com o mestre André Gbedan, do antigo Reino de Daomé, atual Benin, no dia 19 de setembro. O encontro, que visava colaborar para uma rede de integração e intercâmbio entre os dois países, debateu temas como democracia participativa e iniciativas cidadãs.

Agenciar novos modos de viver, de produzir e se expressar criativamente, movidos por afetos e anseios por uma transformação social, parece ser o papel do artista. Não apenas o artista, mas partindo de uma perspectiva transdisciplinar, pesquisadores, arquitetos, ativistas, comunicadores ou demais agentes que atuam como mediadores de sentidos para as temáticas artísticas, sociais e também espaciais. Esse seria um norte dos trabalhos desenvolvidos por artistas da e para a ocupação, como é o caso da residência artística desenvolvida no final desse mesmo ano sobre feminicídio, que será apresentada a seguir.

3.2 Feministas em ação: Residência artística para performance “Feminicídio”

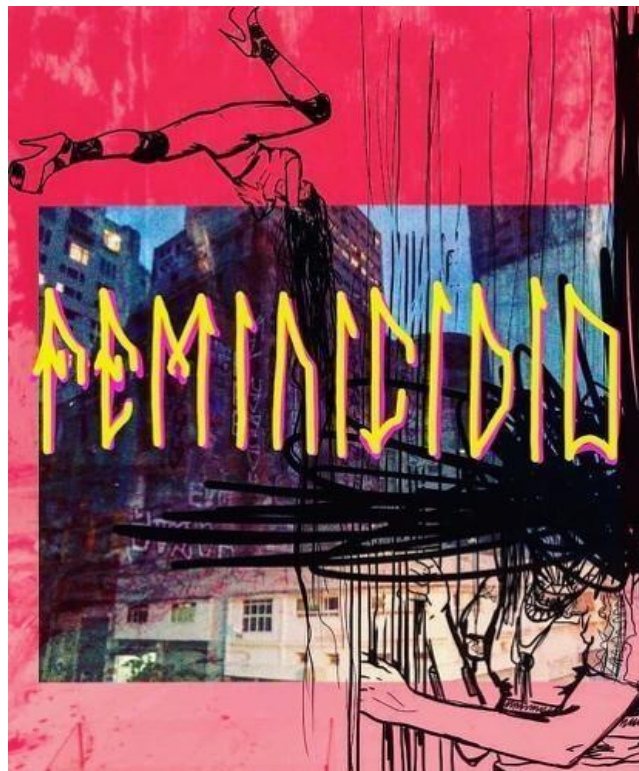
Em dezembro de 2018, foi realizada uma chamada nas redes sociais da Ouvidor 63 (FIG. 31) assinada por um artista ocupante e duas convidadas, sendo uma delas já atuante na

ocupação desde os primeiros meses em 2014, para a convocação de um processo de imersão em performance:

Olá amigos, iremos realizar um processo de imersão em performance no Centro Cultural Ouvidor 63 dos dias 17 a 22 de dezembro e gostaríamos de convidar 10 pessoas interessadas a participar como performers (...)Para a ação na Ocupa Ouvidor a performance final será um trabalho potencialmente chamado: "Feminicídio". A ser apresentada ao público no dia: 22 a noite, horário a definir.Por se tratar de um processo de imersão a prática será desenvolvida entre os dias 17 e 22 de Dezembro sempre das 10H - 13h e das 14h - 18h. Os participantes são convidados a habitar a ocupação durante as datas.

Este é uma ação independente e estamos também aceitando colaborações em dinheiro, alimentação, registro fotográfico, trabalho de escrita crítica, música, assistência de direção, trabalho de figurino, e outros elementos pedidos pela ocupação, caso queira colaborar ocupando qualquer função no processo por favor ou se deseja ter mais informações por favor entre em contato (...) Visitas também são sempre bem-vindas. Um grande abraço. (OUVIDOR 63, 2018)⁴⁴

Figura 31 - Imagem divulgação para residência Feminicídio. Post.



Fonte: OUVIDOR 63, Facebook, 2018

Assim, o convite foi destinado para artistas, interessados, jornalistas ou demais que desejassem participar, seja da performance em si, seja por meio de outras contribuições -

⁴⁴ OUVIDOR 63 (ouvidor.63). Post. Facebook. Disponível em <<https://www.facebook.com/ouvidor63/photos/a.680885241977102/2085827741482838/?type=3&theater>> Acesso em 20 dez 2018.

registro fotográfico ou audiovisual, trabalho de escrita crítica, peças para figurino, alimentação, recursos financeiros ou demais iniciativas ou elementos que pudessem colaborar com o trabalho. O processo de imersão se deu de 17 a 22 de dezembro e, caso houvesse interesse e disponibilidade dos participantes, seriam convidados a habitar a ocupação durante o período. A performance final foi apresentada no dia 22 no teatro da Ouvidor 63.

A residência foi mediada por Thais Di Marco, artista nascida em São Paulo que atua nas áreas da dança, performance, teatro e música. Filha de santo do Candomblé Angola, iniciou seus estudos artísticos em projetos sociais de arte, sobretudo por meio da dança e das intervenções urbanas. Em conversa informal durante a imersão, a artista comentou que, ao longo de sua trajetória profissional no Brasil, recebeu algumas contestações a respeito do seu trabalho vindo de pessoas que não o consideravam como dança. Ainda assim, Di Marco já foi contemplada por alguns prêmios e editais de instituições financiadoras, tais como Itaú Cultural, Sesc e a Secretaria Municipal de Cultura de SP com o programa Fomento à Dança.

Como pesquisadora na *Das Choreography na Amsterdamse Hogeschool von de Kunsten*, escola de dança em Amsterdam, na Holanda, realizou seu projeto de mestrado que teve como algumas de suas referências as guerrilhas zapatistas⁴⁵ e a *lucha libre mexicana*⁴⁶, que pôde conhecer na *Escuela Arena México* (DF). Nesse contexto, Di Marco assim define sua pesquisa em dança “sob a luz das coreografias de poder que performam através de nossos corpos manutenções algorítmicas do status quo. Se dedica a produção de estéticas terceiro-mundistas e à conexões não normativas dos fluxos do capital.” (DI MARCO, 2018). *Thrown out the window* (2018), um de seus trabalhos mais recentes, apresentado em uma casa cultural para coreógrafos da dança contemporânea em Amsterdam, faz referência à vida e à morte da artista cubana Ana Mendieta (1961-1985).

Nascida em Havana, Mendieta se mudou para os Estados Unidos em 1961, aos 12 anos, onde estudou para se tornar performer, escultora, pintora e vídeo artista. Em sua obra explorava a performatividade do corpo e sua relação com a natureza para refletir sobre questões de gênero,

⁴⁵ Segundo Roberto Navarro (2011) foi um movimento de guerrilha armada, liderado pelo Exército Zapatista de Libertação Nacional do México . EZLN, de origem majoritariamente indígena. Surgiu em Chiapas em 1994 com a ocupação de diversas prefeituras da região. Dentre as reivindicações do movimento estavam: “o fim da marginalização dos indígenas locais”, “a extinção do NAFTA, o tratado de livre comércio entre México, Estados Unidos e Canadá” que denotariam uma submissão ao país norte-americano e o combate “a corrupção na política local”. Os zapatistas atuam até hoje como foco de resistência política e militar. (NAVARRO, Roberto. **O que é o movimento zapatista?** Super Interessante. 18 abr 2011. Disponível em <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-o-movimento-zapatista/>> Acesso em 12. Mai. 2019.)

⁴⁶ Tipo de luta amplamente praticada no México, em inglês chamada *wrestling*, em que lutadores e lutadoras usam máscaras simbólicas que remetem a animais, deuses e deusas, heróis e heroínas ou demais referências.

o lugar do feminino na arte e a violência contra o corpo da mulher (FIG. 32). A performer cubana também explorou a relação com a Terra como força feminina onipresente, apropriando-se de ambientes e materiais naturais tais como terra, água, pedras e até mesmo sangue. Sua morte foi amplamente debatida pois, em 1985, Mendieta “caiu” da janela do 34º andar do apartamento que dividia com o marido, o escultor americano Carl Andre, logo após um conflito entre os dois. Suspeito do crime, o artista foi julgado, porém absolvido, mas esse fato foi contestado sobretudo no meio artístico feminino, inclusive com a realização de manifestações populares.

Figura 32 - Untitled (Rape Scene). Fotografia de ato performático.



Fonte: MENDIETA, Ana, 1973.

Resgatando essa e outras referências estéticas e políticas, que partem principalmente do universo feminino, Thais Di Marco já realizou performances e trabalhos coletivos em países como México, Benin, Holanda e Irã. Neste último, desenvolveu “Avatara” (2018), cuja proposta tem como base uma espécie de contra-treinamento que denomina Práticas de Poder. Esse processo baseado em técnicas de protesto tem como base o trabalho que Di Marco realizou

de 2012 a 2016 na Casa de Cultura da Brasilândia, uma das áreas de maior índice de homicídios, na Zona Norte de São Paulo. Esse processo reunia estudantes e jovens artistas propondo uma reflexão acerca de formas de se resistir, por meio de ferramentas e estratégias estéticas, às violências de todas as sortes (policiais, domésticas, governamentais) às quais se é diariamente submetido.

A residência artística iraniana foi desenvolvida no espaço Bom Gah, em Keresth, como parte da oficina e performance “*Power and Gender*” ministrada pela coreógrafa em parceria com os artistas locais Raoni Saleh e Ehsan Fardjadnya. O processo de imersão por meio dessas táticas de contra-treinamento culmina na plataforma de improvisação da performance-instalação coletiva final. Intitulada por Thaís “*Action Protesting Painting and Sculpting*”, em português “*Action Painting de Protesto para Pintura e Escultura*”. De acordo com a artista:

entende ações estéticas de protesto enquanto atos de criação artística de obras ao vivo e foi desenvolvido (...) através de performances e trabalhos colaborativos em movimentos sociais organizados e espaços de arte. (DI MARCO, 2018)

O processo desenvolvido pela performer foi aplicado ao trabalho realizado na Ouvidor 63 para criação de uma “performance trans-feminista que integra a constelação de obras de arte do gênero arte de protesto.” A proposta advém da percepção da artista acerca da relevância da arte para os processos de “transformação social e invenção de futuros possíveis e práticas de permanência de diversos modos de vida na Terra.” Dessa forma, se comprometeria com enfrentamento às “práticas racistas, classistas e misóginas”. Ao entender que a misoginia atua como ferramenta para a territorialização do corpo da mulher e que a arte deve estar engajada com a libertação dos povos, Di Marco postula que essa deve atuar na “denúncia do mercado da arte e da reprodução por parte dos artistas e trabalhadores da arte de conteúdos e comportamentos misóginos.” Pois essa dinâmica é que contribui para a perpetuação da violência contra a mulher e consequentemente o feminicídio. (DI MARCO, 2018).

Por feminicídio entende-se os crimes de homicídios, ou tentativa, contra a mulher, pautados pela desigualdade de gênero. O assassinato de mulheres baseados na questão de gênero também é reflexo das relações de domínio e poder históricas, culturais, econômicas, políticas e sociais discriminatórias. Em fevereiro de 2019, o advogado e ativista de direitos humanos Jefferson Nascimento divulgou uma pesquisa e um mapeamento realizados ao longo do primeiro mês do ano, que contabilizou pelo menos 193 casos de feminicídio, considerando

também transfeminicídios⁴⁷, até o dia 3 de fevereiro. Isso, segundo o advogado, corresponde a uma ocorrência a cada 4 horas e 14 minutos (FIG. 33).

Figura 33 - Post Jeff Nascimento. Captura de tela.

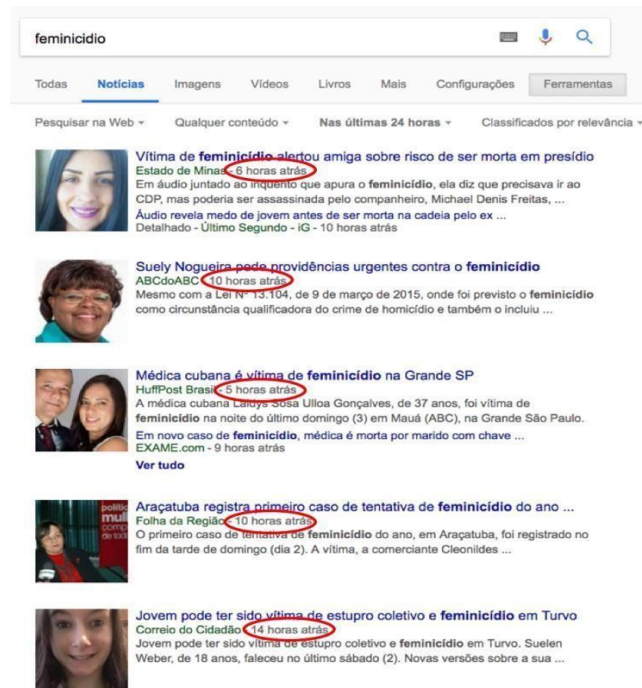


Fonte: NASCIMENTO, Jefferson, 2019.

Ao fazer uma rápida pesquisa através de um site de busca, percebe-se que esse alto índice também se evidencia pela quantidade considerável de notícias recentes e frequentes com a palavra-chave “feminicídio” (FIG. 34).

⁴⁷ Tentativas e assassinatos consumados de mulheres trans.

Figura 34 - Pesquisa ‘feminicídio’ em ferramenta de busca . Captura de tela



Fonte: ANGELIS, Mariana, 2019.

Ao evidenciar o debate sobre a questão do feminicídio através da linguagem artística, Di Marco define sua estratégia das Práticas de Poder da seguinte forma:

O contra-treinamento é composto por práticas de jogos que visam entender a performatividade do bio-poder na escala interpessoal e cotidiana, desvelando os treinamentos ostensivos de submissão aos quais somos submetidos, como é o caso por exemplo do enquadro policial. São jogos em duplas [FIG. 35] e em grupos que se oferecem como raciocínios de contra-treinamento e resultam em plataformas de intervenção e leitura da personificação do poder colonial (DI MARCO, 2018).

Figura 35 - Contra-treinamento Feminicídio - dia 1. Fotografia.

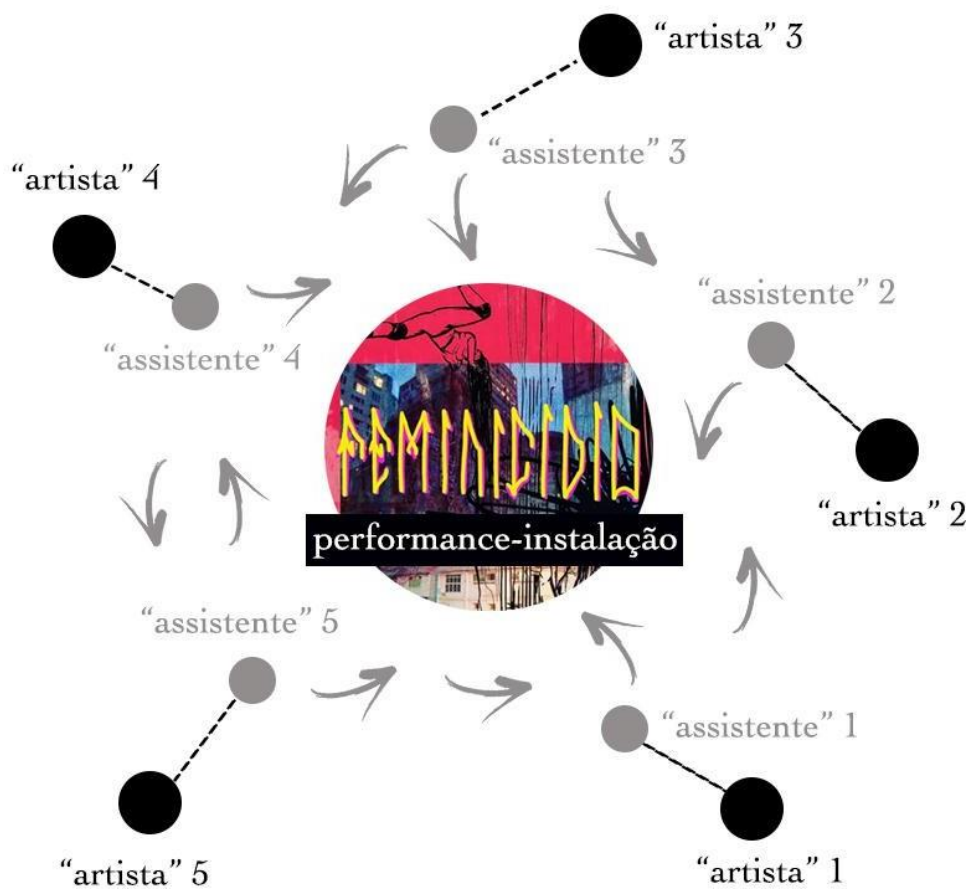


Fonte: PENA, Leandro, 2018.

Ao buscar refletir acerca das formas com que essas práticas do poder dominante (colonial-capitalista) incidem sobre corpos e vivências sociais diversas, foram feitos 5 dias de preparação corporal, sensorial e intelectual. A partir desse contra-treinamento, a performance-instalação final, improvisada, coletiva e aberta, seria realizada.

A proposta da performance final se dá em um espaço, sala ou galpão, realizada em torno de um centro quadrangular: 5 dos 10 participantes devem estar posicionados ao redor desse centro, e são os chamados artistas. Os outros 5 seriam os seus assistentes, sendo cada assistente o único canal de comunicação dos artistas, para quem devem ser feitos os comandos para criação da obra; e o assistentes podendo conversar e interagir entre si (FIG. 36).

Figura 36 - Esquema da performance-instalação Femicídio.



Fonte: ANGELIS, Mariana, 2019.

O objetivo da prática é que todos os artistas, ainda que sem dialogar entre si, construam uma única performance-instalação no centro do espaço. Para tal, podem ser utilizados objetos e os corpos dos assistentes para compor imagens ou gestos em movimento. Como a relação entre artista-assistente é mediada pelo treinamento das práticas de poder, há nessa dinâmica margem para desobediência dos comandados.

Após a construção da performance-instalação final, cada artista deve se levantar ou se dirigir à frente da obra para, apropriando-se de sua autoria, descrevê-la e realizar o seu protesto ou manifestação. Cada fala deve se iniciar com: “Meu nome é (e diz o nome), eu sou o autor dessa obra...” e, a partir daí, fazer a apresentação e o detalhamento de sua criação, finalizando com o título. Depois que todos os artistas se manifestam o microfone é aberto para que qualquer pessoa na plateia, caso deseje, também possa se apropriar da obra dando-lhe seu próprio sentido e atribuição, ou mesmo se manifestar de alguma forma.

Durante a imersão, a rotina de trabalho foi dividida de forma similar ao longo dos dias, sendo as manhãs reservadas para exercícios corporais introdutórios, a fim de despertar e ativar o corpo. Ao longo da tarde, eram realizados exercícios voltados para o contra-treinamento acrescentando, além da prática corporal, comandos mais intelectuais e graduais por meio da técnica que Di Marco classifica como de “acumulação”.

No primeiro dia, 17 de dezembro, as práticas se iniciaram às 14h com dinâmicas corporais similares aos trabalhos de preparação realizados por artistas cênicos, a eles foram acrescentados gradualmente comandos, além dos mecânicos, também poéticos e intelectuais que complexificariam o processo. O exercício após ao de ativação do corpo, em duplas, tinha como pressuposto que uma das pessoas assumisse o papel de algum *marchand*, curador ou mediador artístico, apresentando e comentando alguma obra que escolhesse (FIG. 37). Posteriormente, os papéis seriam invertidos. Por se tratar de um ateliê artístico, o espaço possuía uma grande variedade de obras e demais elementos e objetos, intencionalmente artísticos ou não, que poderiam ser explorados ao decorrer dos exercícios.

Figura 37 - Contra-treinamento Feminicídio - exercício de apresentação de obras. Fotografia



Fonte: **PENA, Leandro, 2018.**

Ao longo da residência, foram feitas práticas diversificadas que incitavam a reflexão sobre como as modalidades de opressão se manifestam, tais como o “adestramento” dos corpos provocados pela perspectiva dos gêneros. Pensando o corpo como potencialidade de ocupação e transformação, muitas foram as atividades propostas: consciência corporal; comandos de ordem, execução e (des)obediência; estratégias de improvisação e entretenimento que se utilizam apenas do corpo; exercício de perguntas e respostas em forma de *talk show* sobre feminicídio, dentre outras que também envolvessem resistência física e psicológica.

A partir do terceiro dia, as atividades já estavam mais próximas da dinâmica da performance final em que, trabalhando em duplas, foram feitos exercícios de comando (artista → assistente) que envolviam: movimento, som, interação com objetos ou demais recursos corporais e estéticos que podiam também contar com a desobediência. Nesse processo houveram sessões de “ensaios” (FIG. 38), no entanto, como a performance seria conduzida pela improvisação, os mesmos não poderiam se dar de forma idêntica e contínua, mas sim funcionar como um facilitador para a apreensão da dinâmica de acumulação. Ou seja: primeiramente movimentos, depois sons, depois movimentos com sons e/ou objetos, em seguida acrescenta-se a interação entre os corpos e desça forma os comandos e ações vão, ao fim desse caminho gradual, transformando-se e sobrepondo-se uns aos outros em um movimento contínuo.

Figura 38 - Ensaio para performance Femicídio na Ouvidor 63. Fotografia

Fonte: PENA, Leandro, 2018.

Após o fim das práticas, durante a noite do terceiro dia, uma quarta-feira, a composição sonora do centro de São Paulo ganhou grandes ecos dentro daquele ateliê que, por não possuir paredes, além do som deixava adentrar também um pouco da chuva que caía do lado de fora. A música clássica se misturava aos sons dos carros e ônibus, buzinas e britadeiras. Pouco depois, algum batuque realizado próximo à ocupação se juntou aos demais. Ainda na mesma noite, o fornecimento de água da ocupação foi interrompido e se prolongou por 2 dias e meio em que toda a água utilizada - para banho, banheiro, cozinha e outros fins - foi retirada do subsolo do prédio através de baldes e levados até o 8º andar.

As duplas de trabalho foram variando entre pessoas e papéis distintos ao decorrer dos treinamentos, mas, a partir do quarto dia, foram fixados os pares que atuariam no dia da apresentação final.

A partir do quarto dia, Thais, visto que tínhamos um número ímpar de performers, pede para auxiliá-la com a direção dos ensaios e da performance. Dessa forma poderia participar observando os ensaios, às vezes com algum direcionamento específico, em outras de forma

livre para considerações, sugestões ou destaques. Além disso, levava aos artistas os comentários de Thaís, assim como deixar alguma impressão ou reflexão pessoal caso sentisse.

O grupo, heterogêneo entre si, era formado por residentes, artistas externos e demais interessados. Havia mães com filhos, jovens estudantes, profissionais das artes cênicas, entre outros. Durante a residência, as dinâmicas performáticas de atuação se misturavam e sobrepunham às realidades e contextos: histórias pessoais, conflitos individuais e coletivos.

Em vários momentos era possível ver a dinâmica da própria ocupação atravessar as práticas da performance. Em um dos ensaios uma das crianças de 6 anos, que sempre estava por lá juntamente com sua mãe (A.T), assumiu o personagem de artista. Durante seu protesto final, o menino nomeou sua obra, curiosamente, como Coletivo. A partir daquele momento, A.T. assumiu um papel relevante para a dinâmica dos contra-treinamentos e da performance, pois representava uma figura essencial, tanto para a temática em questão, como para a própria ocupação: artista, ocupante, mãe, solteira, mulher.

Em uma das conversas que tive com a artista, ela me diz que não é artista por opção, mas por sobrevivência.

No sexto e último dia foi feita a performance-instalação final, neste momento não haviam mais ensaios, pois seria preciso assimilar a vivência da imersão e das práticas, assim como preparar o espaço para a apresentação. Foram levados ao teatro grande parte dos objetos, obras ou demais elementos que pudessem servir à improvisação. A apresentação (FIG. 39) durou em torno de 40 minutos, conforme já estimado. Neste tempo, foram explorados pelos artistas, por meio das performances e ações, temas como gordofobia e padrões estéticos normativos, transfobia, assassinato de mulheres, violência doméstica, dentre outros pontos sensíveis ao tema. Em um dos discursos finais, por exemplo, uma das artistas nomeou a obra como “Morte do Macho Astral”.

Figura 39 - Performance Femicídio na Ouvidor 63. Série de Fotografias

Fonte: PENA, Leandro, 2018.

Ao fim, A.T havia sido designada como a artista/personagem para o encerramento, último protesto da performance. Neste momento, A.T resgatou todo o seu repertório de vivência da ocupação como artista, mulher e mãe, indagou os conflitos da convivência coletiva e escancarou os desafios da sobrevivência. Por fim, de forma fortuita, questionou o propósito de toda a vivência ali realizada, no intuito de se/nos perguntar o que viria após... “E agora, que faremos? Como continuamos?”

O teatro estava lotado e era possível observar quem se impactava por algum momento ou situação específica. Ao meu lado uma menina, residente da ocupação, deixava frequentemente que as lágrimas escorressem de seus olhos. Ao final, uma das espectadoras, emocionada, fez seu protesto em forma de agradecimento pelo momento de reflexão.

Pouco mais de um mês após essa residência a ocupação foi notificada judicialmente, como citado, de que havia-se esgotada a possibilidade de recursos por parte dos ocupantes para

o processo de reintegração em curso movido pelo Estado. Diante da ameaça, artistas residentes e colaboradores se uniram para a organização de um Festival gratuito e aberto.

3.3 Festival Ouvidor 63 Resiste

O evento teve como propósito principal, além de arrecadar recursos para a manutenção da ocupação, dar visibilidade à causa latente do Centro Cultural, assim como às atividades que são ali desenvolvidas e oferecidas, tais como: aulas de circo; apresentações musicais; oficinas de moda; artes visuais; cinema; dentre outras.

O Festival teve início no dia 22 de março, sexta-feira, com uma *jam* musical aberta ao público seguida por uma festa com *djs* residentes chamada Festa da Vaca. No dia seguinte, sábado, dia 23, foi a apresentação do músico Chico César (FIG. 40), também na garagem/subsolo, e eram esperadas de 200 a 300 pessoas para o show que começou por volta de 22h. O repertório contou com clássicos como Mama África; À Primeira Vista; Mamãe Oxum; entre outras, além de composições do último álbum lançado repletas de letras políticas que entusiasmaram o público. As músicas apontavam opressões, criticavam o atual Governo e o Presidente em exercício, além de exaltar as culturas africanas e ancestrais originárias.

Figura 40 - Show Chico César. Fotografia



Fonte: STEINMETZ, Rose, 2019.

Ainda antes da apresentação, era possível subir pelos andares do prédio e visitar alguma outra atração como, por exemplo, a exposição de fotografias de retrospectiva de 5 anos da ocupação, localizada no 5º andar (FIG. 41).

Figura 41 - Exposição de fotografias no 5º andar. Fotografia



STEINMETZ, Rose, 2019.

Naquela mesma noite do dia 23 um espetáculo, monólogo, era apresentado teatro. Na garagem, residentes abriam as apresentações que precederam a apresentação de Chico César: P.O., músico e cineasta baiana residente em SP e T.L., artista do 4º andar que, além da música, também trabalha com artesanatos e cromoterapia.

Em uma conversa com o artista (T.L.), ele me contou que quando era mais novo estudou em uma Escola de Magia e Bruxaria, onde aprendeu técnicas de cromoterapia⁴⁸ e outras terapias holísticas.

No terceiro dia de Festival, dia 24 de março, de 19h às 21h foi realizada a Oficina de Brincos Tetra Plaque ministrada por G.T., residente do 2º andar. Ao chegar no espaço, ele

⁴⁸ Forma de conhecimento que busca a influência vibracional das cores para o alinhamento energético do ser (ou do ambiente) em níveis físicos, mentais e emocionais.

apresentou seus materiais e processos de trabalho, cujos produtos finais são os brincos e demais artesanatos que comercializa nas ruas para sua subsistência. G.T. também contou que nasceu em uma família de catadores, sua mãe faz parte de uma cooperativa de coleta, triagem e beneficiamento de materiais recicláveis chamada Granja Julieta - Nossos Valores, atuante desde 2002 e formada por mulheres negras que estiveram em situação de cárcere e atualmente se encontram em situação de rua. Através desses materiais, o artista ressignifica o que seria lixo e descarte enquanto busca resgatar suas origens e o ofício da mãe, da qual visivelmente se orgulha muito.

G.T. apropria-se de restos e sobras para construir seus brincos: a caixa de leite Tetra Pak^{®49}, que possui um revestimento interno metalizado, transforma-se em suporte prateado. O outro lado é forrado por um pano estampado e, a partir do recorte, losangos, triângulos e demais formatos dão origem aos adornos. Outro material explorado são as cascas dos coqueiros, de tom amadeirado e textura com fissuras paralelas elas são utilizadas como suporte para os mais diversos tecidos que estampam os brincos.

Ainda no terceiro dia do Festival, às 20h, no teatro foi apresentado o espetáculo Miragaya. Antes do início, C.M., autor da peça e residente do 8º andar, se encontrava sentado nas escadas da entrada conversando com os interessados e curiosos em relação à atração. Juntamente com ele, uma mulher que também aguardava pela apresentação contava um pouco de sua história para os que estavam sentados: sua peregrinação pelas ruas às performances de malabares e pirofagia que realiza. Pouco depois, chegaram o casal de atores e a diretora do espetáculo da Companhia EsquizoCênica de Teatro, vinculada à Cooperativa Paulista de Teatro. Sobre o trabalho realizado pelo grupo, é possível encontrar em sua página online (CIA ESQUIZOCÊNICA, 2007):

A Cia. EsquizoCênica surge neste cenário para urgência pela vida que é a Arte e a própria Cultura. Estas representam para nós uma força latente, com uma função de uso, onde o espectador também participa, propiciando uma autêntica cultura, arte vital, interessada e conflitiva, senhora do devir. Na ânsia de saciar esta fome, pesquisamos e encenamos nos apropriando do universo daqueles que se encontram à margem da sociedade. É seguindo estes princípios que, desde 2003, atuamos de forma efetiva, desenvolvendo diversas atividades artísticas, fazendo uso da Arte tanto para expressar e questionar, quanto para a cura (CIA ESQUIZOCÊNICA, 2007).⁵⁰

⁴⁹ Empresa e marca registrada de processamento e envase de alimentos, sobretudo lácteos.

⁵⁰ CIA ESQUIZOCÊNICA. Site. 2007 Disponível em <<http://www.eev.com.br/ciaesquizocenica/?area=texto&pg=Hist%F3rico>> Acesso em 20 mai. 2019.

Miragaya, uma das montagens da companhia, conta a história de dois amantes que se reencontram, depois de um tempo sem se ver, em um cenário apocalíptico, espécie de fim do mundo próximo. Maria Miragaya, Mira, é uma arte educadora que, insatisfeita e desacreditada com a devastação geral, decidiu se afastar dos conflitos e de seu amante na esperança de construir um futuro possível para a quase extinta raça humana, sobretudo crianças e adolescentes.

Daniel Pedro, Pedrada, nascido no morro, foi criado em meio ao conflito e com isso se habituou a, desde cedo, lutar por sua sobrevivência e a de seus pares. Perdeu um filho devido a ataques de forças armadas contra a população, e por isso decidiu dedicar a sua vida ao combate do e para o seu povo.

O figurino mescla uma série de referências: samurais; soldados; armas; máscaras de respiração contra gases; dentre outros elementos que compunham a cena desses sujeitos que tentam sobreviver frente ao caos e ao desmantelamento da sociedade em que habitam. O cenário descrito ao longo dos diálogos, já que não haviam muitos elementos no palco, parece se localizar justamente ali, no centro de São Paulo, onde os destroços da ficção se mesclam à degradação real da cidade. Ou seja, a procura por um progresso desmedido, a marginalização, o abuso de poder e a urgência da resistência.

Assim como em Miragaya, para a Companhia Esquizocênica de Teatro (2007) seu trabalho busca levar o espectador:

a refletir sobre a loucura da sociedade contemporânea. Essa massa silenciosa e invisível é um elemento da paisagem urbana ao qual a sociedade se acostumou a desviar o olhar. Sobre a loucura do outro e a própria loucura, revelando o descaso que se relega aos excluídos (CIA ESQUIZOCÊNICA, 2007).⁵¹

No próximo dia, 25 de março, a performance para mulheres “Não pise na dama”, que estava programada para acontecer de 10h às 15h, foi remarcada para 9h às 11h.

Para as 15h30, estava agendada uma aula de pole dance no 2º andar do prédio. Na espera um grupo formado por uma brasileira, residente em uma ocupação em Berlim, na Alemanha, sua colega de quarto, alemã, e um garoto italiano, todos em viagem juntos. Até aproximadamente 16h30 a atividade ainda não havia acontecido, no entanto, ao longo da

⁵¹ CIA ESQUIZOCÊNICA. Site. 2007 Disponível em <<http://www.eev.com.br/ciaesquizocenica/?area=texto&pg=Hist%F3rico>> Acesso em 20 mai. 2019.

espera nos apresentamos e, enquanto conversávamos, tentávamos fazer alguns movimentos no mastro de pole dance que havia lá. A.S., única brasileira do grupo, mora na Alemanha há mais de 10 anos em uma ocupação por moradia, ela trabalha com malabares nos semáforos e atualmente faz mestrado em Gestão Natural de Recursos, sua formação inicial, no Brasil, foi em Antropologia. Durante as seis semanas pelo país, o grupo passou pelo Pará, interior de São Paulo, capital, e em seguida finalizaram a viagem no Rio de Janeiro.

Neste mesmo momento, no 5º andar, iniciava-se timidamente uma oficina circense de parada de mãos, ministrada por um dos residentes do andar, com mais 2 participantes. Já no teatro, no subsolo, acontecia mais uma oficina circense, essa para iniciantes, envolvendo basicamente malabares e alguns pequenos princípios básicos de acrobacia solo. Dos aproximadamente 10 participantes, a maior parcela era de residentes dos 5º e 6º andares onde concentram-se os grupos e coletivos de circo. Ao longo da atividade, que se assemelhava a uma dinâmica interna, foram apresentadas dicas e orientações para as performances cênicas realizadas nas ruas, como por exemplo, o que fazer quando uma clava ou qualquer outro objeto utilizado cai durante alguma apresentação, como abordar ou interagir com transeuntes e motoristas, dentre outras.

Em um determinado momento, uma das únicas mulheres que participava da oficina se expressou a respeito de alguns comportamentos machistas e sexistas entre os próprios colegas de ofício e disse que esse tipo de comportamento, sobretudo quando se dá internamente, deveria ser impreterivelmente denunciado e dialogado. O debate seguiu por alguns minutos até que as dinâmicas circenses retornassem, houveram colegas homens que reconheciam esse fato e outros que, aparentemente, não se interessavam muito pela conversa naquele momento.

Ainda para a segunda-feira, dia 25, estavam programadas: uma sessão de cinema seguida de debate na varanda do 7º andar; uma oficina de criação de chapéus com o chapeleiro Eduardo Laurino no Laboratório de Criação do 4º andar, e o espetáculo Mariposas no teatro. Além disso, pela manhã os residentes receberam uma equipe do programa SPTV, da Rede Globo, para filmar uma reportagem⁵² sobre o Festival e a ocupação, que seria exibida na primeira edição do jornal, na hora do almoço do dia seguinte, 26 de março (terça-feira).

⁵² Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/03/26/artistas-fazem-festival-em-ocupacao-para-tentar-evitar-reintegracao-de-posse-no-centro-de-sp.ghtml>. Acesso em 24 mai. 2019.

Nessa lógica seguiram-se os próximos dois dias do Festival que apresentou uma programação que envolvia oficinas circenses, como bambolê e palhaçaria; fotografia; macramê; construção de bonecas de pano e turbantes; dentre outros. Ao se observar por algumas horas a entrada da ocupação é possível perceber o fluxo de artistas que entrava e saía do prédio, sobretudo os que atuam no espaço público da rua, seja vendendo artesanato, fazendo apresentações musicais, circenses ou demais atividades, como o grafite e as intervenções urbanas.

Na quinta-feira 28 de março, a poucos metros da Ouvidor 63, um grupo de aproximadamente 200 manifestantes ocupou a entrada da sede da Prefeitura de São Paulo (FIG.42). Integrantes da tribo Guarani Mbya, que vivem na Terra Indígena Jaraguá, Zona Norte/Oeste da cidade, reivindicavam melhores condições de saúde para seu povo. Para a socióloga Maria Gohn (1997):

Na América Latina vamos encontrar parte da população indígena vivendo como miseráveis nas áreas periféricas de grandes cidades ou em pequenos povoados, em situação de desagregação de suas tradições e costumes, parcialmente aculturados; e parte em territórios originais, mantendo suas tradições e estilos de vida, lutando para preservar suas terras contra a invasão do homem branco (garimpeiro, grileiros etc.) (GOHN, 1997, p. 231).

Figura 42 - Manifestantes indígenas ocupam a Prefeitura de São Paulo. Fotografia



Fonte: CARTA CAPITAL, 2019⁵³

⁵³ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/indios-ocupam-a-prefeitura-de-sao-paulo-contr-a-cortes-na-saude/>. Acesso em 15 mai. 2019.

Liderado pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil - APIB, o movimento de abrangência nacional denunciava as ameaças de desmonte da Secretaria Especial de Saúde Indígena - SESAI. Vinculada ao Ministério da Saúde, Governo Federal, a instauração desta secretaria e seus desdobramentos são considerados uma conquista primordial para os povos indígenas. Segundo nota da APIB, esse órgão federal é responsável por:

estabelecer as políticas e diretrizes para a promoção, prevenção e recuperação da saúde indígena (...) gerenciar todo o subsistema de atenção à saúde dos povos indígenas do país, levando em conta critérios epidemiológicos, geográficos, culturais e etnográficos dos povos indígenas (SITE APIB).⁵⁴

Assim, a transformação da SESAI de Secretaria para Departamento acarretaria uma perda de autonomia administrativa, orçamentária e financeira. Somada a isso, a transferência dessas responsabilidades para o âmbito municipal debilitava consideravelmente o atendimento aos indígenas uma vez que eles acreditam que a Prefeitura não possui condições de assumir a oferta de saúde especial, direito assegurado pela Constituição Federal.

A respeito dessas últimas tentativas dos governos, a APIB se manifesta

A Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib), com o apoio das suas organizações de base em todas as regiões do país, vêm a público manifestar o seu profundo e veemente repúdio à posição rotineira e intransigente deste governo de destruir de todas as formas, os povos originários deste país. (...) Não é no município que a diversidade no atendimento será assegurada. O nosso modelo foi construído com princípios e diretrizes que garantem o respeito a diversidade dos povos e territórios indígenas e garantem a participação do controle social para que as comunidades possam acompanhar, fiscalizar e contribuir com a execução da política nacional de saúde (APIB, 2019).

Com a ocupação da Prefeitura, o movimento exigia uma reunião com o Prefeito, à época Bruno Covas, que, segundo sua assessoria, cumpria agenda externa e não poderia comparecer (CARTA CAPITAL, 2019). Ainda que não realizado o encontro com o governante municipal, lideranças indígenas que se reuniam com o então Ministro da Saúde se aproximavam de algumas conquistas, conforme texto publicado pela associação:

Como encaminhamento concreto o ministro afirmou que a Sesai permanece e que irá instalar o grupo de trabalho já proposto anteriormente para fazer a avaliação da política de atenção à saúde indígena e levar para decisão na 6ª Conferência Nacional de Saúde Indígena (APIB, 2019).⁵⁵

⁵⁴ Disponível em: <http://apib.info/files/2019/03/Nota-APIB-SESAI-1.pdf>. Acesso em 15 mai. 2019.

⁵⁵ Disponível em: <http://apib.info/2019/04/01/em-reuniao-com-ministro-da-saude-apib-consegue-reverter-desmonte-da-sesai/>. Acesso em 20 mai. 2019.

De volta à Ouvidor 63, coincidente e sincronicamente ao que se dava nas ruas ao lado, a oficina de colagem programada para às 17h no 8º andar se uniu ao Encontro Afro Indígena IbiAdimó⁵⁶ (FIG. 43), no 2º andar.

Figura 43 - Divulgação do Encontro Afro Indígena IbiAdimó. Post.



Fonte: OUVIDOR 63, 2019.

Conduzido por Roger BeatJesus, o encontro contou com uma roda de conversa entre os participantes, em torno de 15 pessoas, seguida por uma oficina de fanzines. Também participaria dessa condução Sassá Tupinambá da Universidade Indígena Aldeia Maracanã e da Comissão de Direitos Humanos da OAB Jabaquara, mas ele não pôde comparecer.

Frequentador e atuante da Ouvidor há 3 anos, Roger ministra quinzenalmente oficinas de fanzine no 2º andar e busca, através deste trabalho, questionar padrões sociais e políticos de seu cotidiano. O artista possui um coletivo chamado Sarau Comics Edition que atua no Capão Redondo, região periférica no extremo sul da cidade:

Utilizamos os fanzines (revista feita a mão) como ferramenta de expressão, numa linguagem simples e acessível a todos. Temos por interesse gerar um incômodo, fazer o individu@ refletir sobre causas e ações pouco comentadas pela grande mídia. Buscamos a transformação do ser humano, a potencialização e multiplicação de uma ideia (SARAU COMIC EDITIONS, 2019).⁵⁷

⁵⁶ Apesar de não constar no flyer da programação, esse evento - que também é um desdobramento de uma oficina de fanzines que acontece quinzenalmente no andar - também integrou o Festival.

⁵⁷ SARAU COMIC EDITION (SarauComicEdition). Sobre. Facebook. Disponível em <<https://www.facebook.com/SarauComicsEdition/>> Acesso em 30 mai. 2019.

O artista iniciou a conversa apresentando a si e o seu trabalho e pedindo que cada um fizesse o mesmo, com a observação de contar, caso desejado, de qual etnia se sentia pertencente. Neste momento, foi possível observar como certas pessoas de pele aparentemente branca ou parda se declararam afro indígenas, tendo em vista a consciência da raiz histórica originária e ancestral do país.

Assim, guiado por temas como raízes, ancestralidades, cultura indígena, afrofuturismo, dentre outros, o artista convocou a todos para uma reflexão acerca dessas questões e alguns de seus desdobramentos. Para tal, resgatou um documentário lançado em 2009 pelo antropólogo e cineasta Vincent Carelli juntamente com o indigenista da FUNAI Marcelo Santos, Corumbiara⁵⁸, que retrata um massacre de indígenas isolados nas terras de Corumbiara, no sul de Rondônia, em 1985. Filmado ao longo de 20 anos, o filme expõe graves denúncias localizadas e também estruturais, além de propor reflexões diversas sobre o processo histórico recente de recolonização da Amazônia e a perseguição aos povos indígenas que tem como principal violador dos direitos humanos o próprio Estado, juntamente com latifundiários e madeireiras.

Além disso, foi trazido para a roda o debate sobre as manifestações dos indígenas que acontecia ao lado do prédio e ao redor do país, frisou-se a importância dessas reivindicações para a garantia do direito à saúde dos povos indígenas e, conseqüente, para a preservação de suas identidades, valores culturais e sociais que se encontram nas bases e origens do Brasil assim como dos povos africanos e sua diáspora. Roger ressaltou ainda que ambos sofrem, e vêm sofrendo desde os primórdios da colonização do chamado território brasileiro, com a exploração branco-européia. Fazendo um paralelo chamou atenção – assim como a apresentou aos participantes que não a conheciam para a Ouvidor 63: a tentativa de desapropriação do espaço que acabaria com a ocupação e suas atividades; e assim a importância da resistência.

Após a conversa, que apesar de extensa teve que ser encerrada, com as reflexões ainda frescas na memória, foi o momento de passar para a matéria os pensamentos evocados. O artista fez uma ampla seleção de revistas, jornais, papéis publicitários, dentre outros, que continham em suas imagens pessoas negras e indígenas. Após explicar o processo de desenvolvimento de seus fanzines, ele convidou cada participante a fazer sua colagem-obra (FIG. 44) que envolvesse o tema em questão, e que também poderiam usar escritos ou demais recursos

⁵⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xlg59jVB7DQ>

gráficos. Ao final, foi feito um compilado com todos os trabalhos resultando em uma única revista que se tornaria uma edição especial com a temática afro indígena.

Figura 44 - Colagem feita pela autora em oficina de fanzine. Fotografia



Fonte: ANGELIS, Mariana, 2019.

Enquanto papéis, imagens e palavras recortadas davam origem às colagens mais variadas, dois andares acima, no 4º, diversas cores, texturas e formatos originaram máscaras de couro (FIG. 45). Ministrada por F.C., artista visual paraibano residente do andar, a oficina que contava com aproximadamente 10 participantes consistia na criação de máscaras de couro a partir de referências diversas como livros antigos e peças artísticas, com peças como tecidos, botões, hastes, arames e outros materiais que pudessem compor esteticamente o objeto.

Segundo o artista residente, que trabalha há alguns anos com as máscaras, elas possuem sentidos e usos diversos. Para Ana Giselle⁵⁹ (2019), artista trans negra que porta sempre uma máscara, em publicação de repúdio a ação do MASP⁶⁰ de não a deixarem adentrar o museu e em defesa do adorno, conta que:

⁵⁹ Ana Giselle, codinome Ana Gisa, é uma artista trans, negra e recifense residente em São Paulo. Criadora da personagem trans alien (junção de transexual e alienígena), encontra na máscara um meio de expressão. Faz performances, organiza festas e é ativista dos direitos trans.

Ver: <https://www.instagram.com/anagiza>/<https://www.redbull.com/br-pt/entrevista-ana-giza-marsha?fbclid=IwAR28o4PEAPqP8AuZEB7Hkzi8G54Ag6VEe8aO0W7KeHdFs7Z38VBgTyanFU>

⁶⁰ Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

A máscara possui diversos significados, metáforas e simbologias histórico-culturais, de ritualística, nos primórdios das civilizações egípcias, passando pelos teatros gregos do século V a.C, às máscaras sociais invisíveis que todos usam para atuar suas personas e se adaptar socialmente, pra mim, a máscara se tornou o elemento de uma possível liberdade e sobrevivência, uma armadura de proteção que não deve ser confundida com "esconderijo" ou ausência de rosto, porque é nas várias manifestações de mim, nas infinitas faces, onde reside a minha essência.

Eu quero com as minhas máscaras abrir espaço no imaginário popular para a existência de outras corporalidades não limitadas aos códigos do fundamentalismo cisgênero, anular os signos binários, causar a abstração da minha imagem e ambiguidade do gênero justamente para confrontar as estruturas hegemônicas, que como bem falou a Jota Mombaça⁶¹, se configura como uma estratégia fugitiva, um passo fora do domínio do inteligível em favor da liberdade de brilhar outras formas de presença. É uma resposta e também uma provocação (ANA GISELLE, 2019).⁶²

Refletindo sobre essas e outras questões a respeito dos aspectos distintos que o uso das máscaras pode incitar – utilitário, ritualístico, simbólico – foram feitas diversas máscaras de couro em diferentes formatos, cores e propostas (FIG. 45). Dessa forma, parte do que é produzido nas atividades da ocupação, tanto obras como peças de vestuário, entre outros, é aproveitada pelos próprios residentes que, intercambiando entre si, montam figurinos para performances, cenários para palcos e outros. Esse foi o caso das máscaras, reaproveitadas para compor figurinos das festas que aconteceram nos dias posteriores a oficina.

Figura 45 - Oficina de Máscaras de Couro. Série de fotografias



Fonte: STEINMETZ, Rose, 2019.

⁶¹ “(1991) é uma bicha não binária, nascida e criada no Nordeste do Brasil, que escreve, performa e faz estudos acadêmicos em torno das relações entre monstruosidade e humanidade, estudos kuir, giros descoloniais, interseccionalidade política, justiça anti-colonial, redistribuição da violência, ficção visionária e tensões entre ética, estética, arte e política nas produções de conhecimentos do sul-do-sul globalizado.” (BUALA. Jota Mombaça. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/autor/jota-mombaca>. Acesso em 20 mai. 2019.

⁶² Disponível em: <https://www.facebook.com/anagizza/posts/2193128980765370>. Acesso em 20 mai. 2019.

No dia seguinte, sexta-feira 29 de março, aconteceu mais uma oficina de customização de roupas com artistas do 4º andar, além de uma atividade de palhaçaria no teatro e posteriormente uma *Jam Session* com palco aberto na área interna da garagem, onde ocorrem as festas. À noite, uma festa em comemoração ao aniversário de uma das residentes, *La Tia Fiesta*⁶³. Às 20h, no teatro, começou uma encenação da peça *Vidas Secas*. Baseada no romance do escritor alagoano Graciliano Ramos, de 1937, o espetáculo possui adaptação, direção e interpretação de Sérgio Audi. A montagem faz parte da pesquisa de mestrado realizada pelo ator em 2016, intitulada “Uma jornada em busca da popularização do circuito cultural através do espaço da escola ou a possibilidade de um ator-educador?”. Por meio de seu estudo, que teve como parte integrante o desenvolvimento dessa adaptação, o ator explora a prática artística do teatro dentro do ambiente das escolas públicas (Ensino Médio e Educação de Jovens e Adultos). Como continuidade do trabalho, Audi leva a montagem para demais espaços públicos, como por exemplo a Ouvidor 63.

O texto do autor nascido em Alagoas, região nordeste, narra a história de uma família de retirantes que, perambulando pela aridez da caatinga, revelam os problemas sociais que enfrentam como a seca, fome, pobreza e exploração. De acordo com Audi (2016):

Em *Vidas Secas*, Graciliano descreve o embate do ser humano com a natureza, da vida pautada pela necessidade e pela contingência, pelo constrangimento da circunstância que suplanta desejos e projetos de vida: o drama do sertanejo com a catástrofe da seca. Drama tão arraigado em nossa formação social que se incorporou ao imaginário cultural brasileiro, tanto das regiões onde a seca acontece como fenômeno concreto, quanto das regiões que se tornaram destinos mais comuns dos flagelados forçados a migrar (AUDI, 2016, p. 81).

Sozinho em cena, portando um figuro sertanejo, o ator encena a partir da perspectiva do narrador e de todos os personagens, Fabiano e sua família. Ao utilizar uma haste com bonecos artesanais, Audi representa Sinhá Vitória, esposa do protagonista, os filhos e a cachorra Baleia (FIG. 46) através dos fantoches. Além disso também interpreta outros personagens como o patrão e o soldado amarelo utilizando-se de expressões vocais e gestuais, e outros poucos objetos.

⁶³ Programação: Exu do Raul, Groupies Do Papa, Dinamite Panda, Guilherme Gak, Jonnata Doll E Os Garotos Solventes, DJs Saulo Raphael e Mariana Mariana e “Feirinha AutoGestiva”.

Figura 46 - Espetáculo Vidas Secas, com Sérgio Audi. Captura de tela.



Fonte: AUDI, Sérgio. Youtube, 2018.

Sobre a montagem, o ator comenta que:

A utilização do teatro de bonecos como recurso auxiliar em *Vidas Secas* é apenas parcialmente explicável. A iniciativa de sua utilização é parcialmente intuitiva. Ao contrário dos outros elementos da montagem - o teatro físico, a biomecânica, o teatro-fórum, o treinamento vocal, a adaptação textual, o teatro épico, a narração, a música -, que são resultado de um acúmulo de experiências e evolução artística, o teatro de bonecos é um elemento completamente novo nessa trajetória particular pelo circuito popular (AUDI, 2016, p. 123).

Ao final da apresentação, Sérgio falou um pouco sobre a estrutura da obra original dividida em diversos contos que, por não possuírem uma linearidade temporal, podem ser lidos em qualquer ordem. De acordo com o diretor, sua adaptação utiliza aproximadamente 20% do texto original, mas uma passagem específica, suprimida em seu trabalho, lhe chama atenção: o momento em que Fabiano se reencontra com o soldado amarelo que o havia prendido e torturado, o sertanejo estava com um facão e o soldado apavorado e perdido pelo campo. A partir daí, o ator convida o público a refletir sobre quais as possíveis continuções para esse episódio e, assim, quem desejasse poderia encenar ou apresentar sua proposta aos demais. Muitas foram as respostas desde a vingança, tortura, lição de moral, morte ou mesmo o menosprezo e a abstenção de qualquer reação, a partir do pensamento de que a vingança não resolveria nada. Dos que responderam, alguns concordaram em encenar a sua versão final e várias foram as perspectivas apresentadas que acabaram por estimular o público. Depois, já do

lado de fora do teatro, era possível observar a repercussão e os comentários que o público fazia entre si.

No penúltimo dia de Festival, sábado 30 de março, a roda de autoconhecimento e conhecimento ancestral que seria na varanda do 7º andar acabou sendo realizada no galpão ao lado do teatro, onde funcionam os brechós, e em duas salas um ateliê de moda e um estúdio de tatuagem – anteriormente citados. Em evento no Facebook seguia-se assim a descrição da proposta:

Em tempos como estes...
O Autocuidado se faz necessário,
A Natureza nos chama, clama
Aprendendo e se Reconhecendo através das Plantas
Medicina Antiga, passada de gerações e gerações
Uma busca por bem estar e viver em harmonia com o Universo e sua Natureza
Esplendorosa
Um encontro que possamos unir saberes medicinais
(não somos xamãs e nem profissionais na área, somos mulheres curiosas e com
intuição ancestral) (OUVIDOR 63, 2019)

Assim, a partir de suas práticas cotidianas, foram compartilhados usos diversos, funções e atribuições dos recursos disponíveis às mulheres da ocupação que ali se encontravam: Plantas Alimentícias Não Convencionais - PANCs, hortas comunitárias, xepas e aproveitamentos diversos, materiais e alimentícios, que colaboram com a sobrevivência diária.

Em um determinado momento, uma das mulheres, que possui ofício de artesã, contou como aprendeu o uso de algumas plantas (em chás, infusões, banhos e inalações) com sua mãe e sua avó, na periferia onde morava. Tais hábitos foram e são adquiridos ao longo do tempo, sobretudo através do conhecimento oral, devido especialmente à inviabilidade financeira para aquisição de medicamentos, cosméticos ou demais produtos, assim como à dificuldade de depender exclusivamente dos serviços públicos.

A partir desse momento, foram vários os depoimentos e compartilhamentos sobre modos de vida e resistência diante da oferta que lhes está disponível. Por exemplo, a auto ginecologia natural através de plantas, sabonetes de glicerina, incensos, aproveitamento de partes dos alimentos que normalmente são descartados, dentre outros. A roda de conversa possuía 17 participantes que, além das garotas da ocupação, observavam com atenção as dicas e faziam anotações. A maioria delas eram jovens mulheres, possivelmente com menos de 30 anos, que além de escutar também contribuíram com depoimentos próprios.

Além disso, foi realizada uma refeição coletiva preparada pelas residentes que possuía chás, sucos e saladas frias feitas com ingredientes locais. Por fim, uma sessão coletiva de autocuidado com máscara de argila branca, adquirida por um custo relativamente baixo em comparação aos cosméticos comercializados em farmácias na zona cerealista de São Paulo, e utilizada para a limpeza de pele e hidratação facial.

Em seguida, naquela mesma noite no espaço ao lado do teatro, uma apresentação (*variété*) de circo desenvolvida especialmente para o Festival: todo espetáculo buscava contar um pouco da história da Ouvidor 63 e mostrar parte da rotina dos artistas e da ocupação. A performance com bambolê, por exemplo, encenou uma garota sendo abordada por um motorista de forma machista e intimidante (como parece ser algo usual em sua rotina). Os palhaços e mágicos contavam histórias cômicas sobre os momentos coletivos, tais como as refeições doadas nas ruas que eles recolhem e levam para compartilhamento comum. (FIG. 47) Além disso, acrobatas simularam situações de reparo e manutenção das habitações, usando tecidos acrobáticos, acrobacia solo, malabares e outros.

Figura 47 - *Variété* de circo. Fotografia



Fonte: STEINMETZ, Rose, 2019.

Para fechar a noite, um evento na garagem produzido por e para o público LGBTQI+, o Sarau das Bichas, que acontece regularmente na ocupação, e a Festa Estranha. Com uma abordagem que flerta com o pornô, toda cenografia, apresentações e performances se voltavam para essa temática, assim como para a valorização de corpos não normatizados, não-binários e

trans. Na entrada, uma *hostess* recolhia as contribuições voluntárias de quem quisesse entrar (FIG. 48).

Figura 48 - Hostess Festa Estranha. Fotografia



Fonte: STEINMETZ, Rose, 2019.

Do lado de fora, próximo ao viaduto, um aglomerado de pessoas também poderia observar projeções audiovisuais na lateral do prédio vizinho (FIG. 49).

Figura 49 - Projeção audiovisual sobre edifício. Fotografia



Fonte: STEINMETZ, Rose, 2019.

Residentes que circulavam pela rua, alguns fazendo malabarismo ou demais truques, outros vendendo suas peças de artesanato, todos portando e exibindo parte do que produzem na ocupação, roupas, acessórios e demais peças/obras (FIG. 50).

Figura 50 - Artista residente usando figurino composto por peças do brechó. Fotografia



Fonte: STEINMETZ, Rose, 2019.

Durante a festa, conversei com M.S., que me contou um pouco de sua história. Nascido no interior do Estado de São Paulo, o residente do 2º andar teve que deixar sua cidade por uma questão pessoal. Neste período até se mudar para Ouvidor 63, entrou em contato com o ofício da tatuagem, do artesanato e também da hipnose, pela qual muito se interessou. Hoje se apropria de todas essas ferramentas como forma de subsistência na cidade. Pouco depois de sua chegada em São Paulo – para onde veio para realização de um curso de hipnose, no momento em que ainda se hospedava na casa de um amigo, estava vendendo seus artesanatos quando conheceu V.A. (artista que fez a minha tatuagem) nas ruas do centro. A artista o levou para a Ouvidor 63 onde ele apresentou seu trabalho, sobretudo com hipnose, que parece ter agradado aos demais artistas residentes que o acolheram. Com essa técnica, muito intensa e eficaz de acordo com M.S, ele trabalha com o que chama de clínica, ou hipnoterapia, que

funcionam como sessões terapêuticas⁶⁴. Além da clínica, também realiza o que nomina “hipnose de palco”, que consiste na indução do estado hipnótico para realização de truques e demais ações de entretenimento como, por exemplo, fazer uma pessoa crer que está nevando e sentir tais sensações. Tais ações são realizadas regularmente na Av. Paulista como forma de divulgação de seu trabalho e arrecadação de recurso financeiro. Por fim, M.S. descreveu um pouco de suas produções artesanais como os brincos de arame e as pulseiras trançadas, assim como o grafite, que faz desde criança, e o trabalho como cantor e produtor musical de rap.

Por fim, para o último dia de Festival estavam programadas a já citada feira de brechós Garimpeiras 63, evento regular da ocupação; uma feira de livros e leitura aberta da editora n-1 Edições; um palco aberto na área externa; um leilão e a abertura de uma exposição de dois artistas residentes.

A banca de livros, que estava montada desde o dia anterior, comercializava exemplares desta editora reconhecida pela publicação de obras de cunho político e social. De acordo com texto em seu site:

Fundada em 2011, a n-1 edições chegou ao cenário editorial através da produção de livros-objeto numa área transdisciplinar, entre a filosofia, o teatro, a estética, a literatura, a antropologia e a política, abordando os problemas contemporâneos de maneira plural e aguda, relançando-os em novas direções (N-1 PUBLICATIONS, 2019).⁶⁵

Nesse evento na e para a Ouvidor 63, parte dos recursos obtidos nas vendas (que em sua maioria pareciam ser realizadas para visitantes externos) seria doada para a ocupação. No catálogo da Editora é possível encontrar autores como Michel Foucault, Antonio Negri, Gilles Deleuze, o coletivo Comitê Invisível (FIG. 51), a professora paulista Suely Rolnik, dentre outros nomes que também permeiam algumas das aspirações desta pesquisa. Segundo a editora:

Publicações que unem a escala industrial à produção artesanal e vão além do suporte básico do livro - o papel. Sem formatos pré-concebidos, a ideia é que cada edição inaugure novas formas de apresentação. Para isso, o texto é pensado materialmente, resultando na composição chamada livro-objeto: o livro continua valendo-se da função de leitura, mas passa a ser, também fisicamente, objeto que convoca sentidos (site n-1 edições).

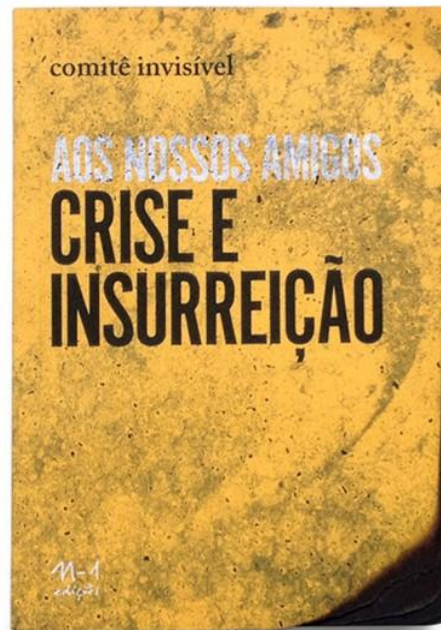
⁶⁴ Ainda que aprovada e regulamentada pelo Conselho Federal de Psicologia (RESOLUÇÃO CFP N.º 013/2000), a prática da hipnose deve ser utilizada como recurso auxiliar ao trabalho do psicólogo profissional (quando necessário), sendo imprescindível para o mesmo a comprovação de capacitação adequada de acordo com o Código de Ética Profissional do Psicólogo.

⁶⁵ N-1 PUBLICATIONS. Sobre. Site. Disponível em < <https://www.n-1publications.org/sobre> > acesso em 5 jun. 2019.

Figura 51 - Publicação do livro do coletivo francês anônimo de tendência anarquista Comitê Invisível, Crise e Insurreição, cuja capa tem um canto queimado de verdade, um a um, com maçarico, como se saísse de um combate incendiário. Captura de Tela.

AOS NOSSOS AMIGOS

Comitê Invisível



Fonte: N-1 PUBLICATIONS, Catálogo, 2019

Em entrevista concedida a Nelson de Sá, publicada no jornal Folha de São Paulo, a n-1 Edições afirma que:

Um livro importa pelos encontros que ele suscita, pelos acontecimentos que provoca, pela rede na qual ele se insere, que ele nutre e pela qual é nutrido para multiplicar-se e produzir novas percepções, novos afetos, novos movimentos. Não significa que nos dedicamos às ditas minorias, apenas, mas sim que nossos livros dizem respeito a deslocamentos tectônicos que ocorrem em nossa atualidade e em nosso país, que mexem com o estatuto dos pobres, das mulheres (e, logo, dos homens), LGBTQ, negros (e, logo, dos brancos), indígenas, doidos, autistas, artistas, historiadores, pensadores (N-1 PUBLICATIONS, 2019).⁶⁶

Pensando nessa rede que se multiplica e desloca, a editora propõe ações que ultrapassam as fronteiras das publicações, como com o projeto A Céu Aberto (FIG. 52).

⁶⁶ N-1 PUBLICATIONS. Blog. Site. Disponível em < <https://n-1publications.org/blog> > Acesso em 5 jun. 2019.

Figura 52 - Flyer digital “A Céu Aberto”



Fonte: **OUVIDOR 63, Facebook, 2019.**

Trata-se de um momento de leitura aberta envolvendo autores dos livros publicados, que são convidados a ler suas obras ou trechos delas em espaços públicos tais como ocupações, periferias etc. O projeto, que se inicia de uma parceria com o Movimento Sem Teto do Centro – MSTC, para a editora:

Reivindica o encontro de leituras e afetos múltiplos como o início deste complexo processo. Ao ler em voz alta, conspirações são tramadas, coalizões são formadas e posições são marcadas. Leitores em potencial sentam ao lado dos escritores e editores, produzindo um debate público, horizontal e amplo. Assim, o conteúdo das publicações toma a forma de uma experiência política (N-1 PUBLICATIONS, 2019).

⁶⁷

A edição de encerramento do Festival da Ouvidor 63 contou com a presença da escritora Elisa Band, autora do conto 12 milímetros, que foi recitado no 2º andar. (FIG. 53).

⁶⁷ N-1 PUBLICATIONS. Blog. Site. Disponível em < <https://n-1publications.org/blog> > Acesso em 5 jun. 2019.

Figura 53 - Leitura “A Céu Aberto”, com Elisa Band. Fotografia

Fonte: STEINMETZ, Rose, 2019.

Durante a leitura, uma das moradoras do andar se deitou no chão, no centro da roda. B.M, que havia chegado há pouco tempo na ocupação por meio de uma das garotas do andar, estava em situação de rua e, em um dia de chuva, solicitou a I.B. algum abrigo em que pudesse secar o seu cobertor, um de seus únicos pertences. A partir desse momento B.M. passou um período habitando o 2º andar. Atualmente já deixou o espaço.

Ao final da leitura, um representante da n-1 Edições contou que chegou à Ouvidor 63 por meio de uma reportagem que havia assistido no jornal SPTV, da Rede Globo e que viram uma possível oportunidade para se unirem também. Aparentemente contentes com o momento, uma das artistas residentes do andar diz que, além de ter se identificado e emocionado com o texto, enxerga nessa aliança uma continuidade para a realização de saraus ou demais eventos literários em parceria, posto que muitos ali na ocupação também escrevem.

Para a abertura da exposição dos artistas L.C. e P. V., que seria neste mesmo dia, foi criado um evento no *Facebook* com um título que remetia a uma mostra de Jean-Michel Basquiat (1960-1988)⁶⁸ e Amedeo Modigliani (1884-1920)⁶⁹. Para quem conhecia os residentes ou o contexto, poderia parecer uma referência ou inspiração para a produção dos artistas da

⁶⁸ Pintor norte-americano, negro, de estilo neo-expressionista. Reconhecido por um estilo marginal, foi um dos primeiros artistas notórios da arte urbana, precursor dos grafites.

⁶⁹ Artista e escultor italiano que viveu grande parte de sua vida em Paris, onde se associou a movimentos de vanguarda artística do modernismo europeu.

ocupação. No entanto, no dia de sua inauguração, assim como no evento *online*, era possível observar um fluxo de pessoas que, tanto confirmaram presença, quanto foram ao edifício neste dia procurando de fato ver uma exposição de Basquiat e Modigliani.

Ao chegar à sala do 7º andar onde estava montada a exposição, que também abriga o já referido ateliê de xilogravura, era possível encontrar os artistas autores que recebiam o público. No outro lado do cômodo, que possui uma porta que dá saída para a varanda, o público também transitava e um *DJ* fazia uma seleção de músicas.

De acordo com L.C e P.V., a estratégia, proposital, seria de instigar o público e despertar curiosidade em torno destes dois artistas célebres da história da arte, Basquiat e Modigliani. Em confluência com a pesquisa que realizam, eles afirmam que seria também uma forma de questionar a circulação de informações na atualidade, as chamadas *Fake News* e as verdades impostas sobretudo pela potência das palavras. Com isso, construíram a mostra “O Mundo de Sofia – A busca pela verdade”, revelada apenas no dia de sua abertura e cujo nome foi inspirado no romance de cunho filosófico do escritor norueguês Jostein Gaarder (1952-). A exposição contou com pinturas, objetos, textos, impressões gráficas, dentre outros. (FIG. 54)

Figura 54 - Artista residente / Exposição “O Mundo de Sofia”. Série de fotografias



Fonte: STEINMETZ, Rose, 2019.

Com inspiração também na Filosofia, L.C. conta que, além dos pintores que deram nome à mostra *fake*, principalmente Basquiat e seu estilo artístico, ele também possui referências diversas como Salvador Dalí e o surrealismo, e nomes como Banksy, Os Gêmeos,

Isaac Cordal, Millo, Kuma e Blu, que atuam sobretudo no espaço urbano. P.V., já apresentado anteriormente, é um multiartista residente do 4º andar que também conduz o projeto Galeria na Bike.

Figura 55 - Palco aberto na área externa. Festival Ouvidor 63 Resiste. Série de fotografias



Fonte: STEINMETZ, Rose, 2019.

Além disso, para este último dia de Festival estava programado um leilão com obras, peças e artefatos produzidos na ocupação, por artistas residentes, cuja arrecadação seria revertida para manutenção do edifício. O que seria realizado na garagem, acabou acontecendo na porta do teatro, na própria calçada, para assim chamar mais atenção do público ou de quem passasse pela rua. No entanto, C.M., que cuidava da exposição e venda das obras, que acabou tomando esse formato ao invés de um leilão propriamente dito, não poderia prosseguir e por isso a banca teve que ser desmontada antes do planejado.

Para encerrar a programação do Festival Ouvidor 63 Resiste, um palco aberto na área externa próximo a entrada do edifício, ao lado do viaduto. Por lá seria possível encontrar malabares com fogo, acrobatas, performances com bambolê e musicais, dentre outras apresentações que se estenderam pela noite (FIG. 55).

Deste modo, foram 2 semanas de atividades artísticas em diversas linguagens e formatos, dentre apresentações teatrais, circenses e musicais, oficinas diversas, exibição de filmes, festas, rodas de conversa e outras propostas que tentariam dar visibilidade ao Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63 e à sua causa, afim de despertar também na população um sentimento de pertencimento em relação ao espaço, ou no mínimo uma sensibilidade acerca de sua importância, tanto para a cidade, como para a arte.

CONSIDERAÇÃO “FINAIS”

O trajeto percorrido ao longo dessa pesquisa teve por objetivo investigar as mediações artísticas e artivistas da Ouvidor 63. Para tal, buscou contextualizar essa ocupação em seu âmbito social, cultural e territorial; apreender quais são os agentes envolvidos, suas práticas e ações; e desse modo investigar de que forma essas mediações se dão neste espaço – tanto da cidade como do Centro Cultural.

Ao longo do percurso, percebeu-se a relevância desse discurso expressado pela Ouvidor 63 em suas mais diversas mediações. Assim, ainda que com certas dificuldades de subversão da ordem epistemológica-acadêmica, buscou se aproximar de uma postura ou perspectiva que pudesse referenciar àquele organismo de forma mais coerente ou autêntica com a sua proposta, embora ambos – pesquisadora e pesquisa(do) – sejam essencialmente ambíguos.

Ainda que, possivelmente, não seja considerada um movimento social organizado tal qual alguns que foram apontados neste trabalho, a Ouvidor 63 revela uma significativa experiência local na interseção dos campos da arte, do social e da política. As ocupações artísticas brasileiras parecem, diferentemente daquelas emergidas na contracultura europeia, expressar especificidades de sua história e cultura local: o passado colonial; a desigualdade social e a especulação imobiliária sobretudo em grandes centros urbanos; o intercâmbio “latino-americano”; dentre outras questões.

Assim, nesta justaposição de fluxos (des)contínuos de discursos, imagens e sentidos, em um reflexo caleidoscópico a Ouvidor 63 espelha essa unidade de fragmentos diversos. São múltiplas formas, pautas e reivindicações incitadas por seu conjunto de mediações artivistas: a questão indígena e dos negros; machismo estrutural; fluxos migratórios – tanto internos, como por exemplo o sertanejo em São Paulo, como também o considerável número de artistas de outros países do entorno que ali chegam – modos de vida mais sustentáveis; dentre outras.

Sobre esse intercâmbio de culturas e linguagens, é possível perceber na Ouvidor 63 um território – forçosamente físico e simbólico – mediador de heterogeneidades que se sobrepõem em um “comum dissensual”. Cada um, em sua especificidade, contribui e agrega para o todo. Os músicos se unem com os instrumentos aos espetáculos circenses. Aqueles que trabalham com moda sustentável colaboram e expõem seus trabalhos em eventos e atividades que evocam pautas reivindicatórias, como por exemplo o Sarau das Bichas (que é uma festa LGBTQI+), e assim se expandem as teias de compartilhamentos e trocas.

Trocas essas que também se dão com outras esferas do entorno e do município, levando o que é produzido internamente para outros espaços – como por exemplo as exposições em galerias de São Paulo e projetos como a Galeria na Bike que já foram levados para outras cidades do país. Na via inversa, também acolhem projetos, artistas, proponentes e propostas de partes distintas. Essa dinâmica de agenciamentos, ao desburocratizar o processo artístico, parece por vezes contribuir para uma efetiva democratização do acesso à cidade e à cultura – fruição e criação.

Acerca das práticas sustentáveis tais como brechós e recicles, também parecem buscar um sentido de subverter ou atuar de forma autônoma em relação à lógica dominante dos mercados. É importante destacar, no entanto, sua complexidade, visto que ainda que se busque não depender de certos meios ou instituições externas, por vezes esses aspectos parecem se tornar práticos à sobrevivência. Seja do espaço, seja do coletivo, seja do artista. Como apontado no histórico dos movimentos sociais, é preciso considerar possíveis implicações que determinadas associações podem acometer para autenticidade de uma expressão popular e consequente efetivação de demandas. Assim, reflexo dessas contradições do período contemporâneo, as ocupações artísticas ainda enfrentam esse desafio de estar “dentro da sociedade”, para nela provocar um “curto-circuito”.

Essa perspectiva contralocial a qual buscou se aproximar parecia se dificultar dada a predominância de referenciais teóricos que partem de eixos dominantes de poder e econômicos – e assim consequentemente de produção simbólica e de conhecimento. Ainda que não se tenha aprofundado na questão, é possível perceber a sua relevância para sobrevivência de determinados povos, grupos ou pensamentos, que muitas vezes são *invizibilizadas* em meio ao discurso dominante. Reconhecer que outras práticas e saberes que não apenas aqueles validados pelas normas e instituições é vital para a diversidade cultural. Assim se segue o desafio de refletir de que forma lidar com essa questão, que vai além do respeito às particularidades, mas pensa de que maneira elas se agenciam e se agregam. Ainda que, como visto, essa malha de interconexões diversas nem sempre segue de forma fluida, são das interações e mediações que o novo surge – mesmo que seja necessária uma desestabilização.

Deste modo, mais do que determinar apreensões fixas ou fechadas, a pesquisa buscou abrir espaço de interrogação e reflexão, que, a partir dessa colagem de referências diversas – do período, da arte e da pesquisa – busca e agencia outros modos mais agregadores e multiplicadores da/de vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANA GISELLE. Post. Facebook. Disponível em <

<https://www.facebook.com/anagizza/posts/2193128980765370>> Acesso em 20 mai. 2019.

APIB - Articulação dos Povos Indígenas do Brasil. **Nota da Apib:** O Governo Bolsonaro e sua Política Genocida, Municipalização da Saúde Indígena é Genocídio Declarado! 24 mar. 2019. Disponível em <<http://apib.info/files/2019/03/Nota-APIB-SESAI-1.pdf>> Acesso em 5 abr. 2019/.

ATHANASSIOU, Athena; BUTLER, Judith. **Dispossession:** The Performative in the Political. 1 ed. Polity Press, Cambridge. 2013. 211 p.

AUDI, Sérgio Luis. **Uma jornada em busca da popularização do circuito cultural através do espaço da escola ou A possibilidade de um ator-educador.** Dissertação de Mestrado para o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2016. Disponível em <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-21032017-105427/publico/SergioLuisAudi.pdf>>. Acesso em 15 abr. 2019.

BERQUÓ, Paula. **Arte e espaço:** Aproximação táticas. In: CUNHA, Maria Helena; OLIVEIRA, Bruno; RENA, Natacha (Orgs.). **Arte e espaço:** uma situação política do século XXI. DUO Editorial. Belo Horizonte. 2015, p. 100-127.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial.** Revista Brasileira de Ciência Política, n. 11. 2013. P. 89-117. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>> Acesso em: 12 jun. 2019.

BARROS, José Márcio. **Cultura e comunicação nas avenidas de contorno em Belo Horizonte e La Plata.** Editora PUC Minas. Belo Horizonte. 2005. 255p.

BARROS, José Márcio; KAUARK, Giuliana (Orgs.). **Diversidade cultural e desigualdade de trocas:** participação, comércio e comunicação. Itaú Cultural, São Paulo, Observatório da Diversidade Cultural. Editora PUC Minas. 2011. 166p.

BARROS, José Márcio; KAUARK, Giuliana. **Mediação Cultural:** Um convite e uma provocação. Boletim Observatório da Diversidade Cultural: Mediação e Diversidade. V. 64, N.12. Dezembro 2016. p. 7-9. Disponível em <https://issuu.com/observatoriodadiversidadecultural/docs/odc_boletim_dezem_bro_2016> Acesso em 12 jul. 2018.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte.** Tradução Rodnei Nascimento. 1 ed. Cosac Naify. São Paulo. 2012. 448 p.

BEY, Hakim. **TAZ:** Zona Autônoma Temporária. Tradução: Patrícia Decia e Renato Resende. Digitalização: Coletivo Sabotagem - Contra-Cultura. 41p. Disponível em <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf> Acesso em 20 jan. 2019

CIA ESQUIZOCÊNICA. Quem somos. 2007. Disponível em
<<http://www.eev.com.br/ciaesquizocenica/?area=texto&pg=Hist%F3rico>> Acesso em 10 fev.
2019.

COMITÊ INVISÍVEL. **Motim e Destituição Agora**. 2 ed. n-1 edições. São Paulo. 2017.
192p.

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos**. Crise e Insurreição. Tradução Edições
Antipáticas. 2 ed. n-1 edições. São Paulo. 2018. 288p.

CUNHA, Maria Helena; OLIVEIRA, Bruno; RENA, Natacha (Orgs.). **Arte e espaço: uma
situação política do século XXI**. DUO Editorial. Belo Horizonte. 2015. p. 100-127.

DUARTE, André. **Sobre a biopolítica: de Foucault ao século XXI**. Revista Cinética. v1.
2008. p. 1-16. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/cep/andre_duarte.pdf>
Acesso em 12. Jun. 2019.

DUARTE, Miguel Mesquita. **A arte como experiência** [Resenha de: DEWEY, John. Art as
Experience. New York: A Perigee Book, 1980.]. Crítica Cultural – Critic, Palhoça. v. 12, n. 1.
Santa Catarina. 2017. p. 161-169. Disponível em
<http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/5033>
Acesso em 5 dez. 2018.

ESTÚDIO LÂMINA (estudio.lamina.7). Facebook. Disponível em
<https://www.facebook.com/pg/estudio.lamina.7/about/?ref=page_internal> Acesso em 5 dez.
2018

FAVARETTO, Celso. **Inconformismo estético, inconformismo social: Hélio Oiticica**.
Educação e Filosofia. v.4. n. 8. 2008. p. 151-158. Disponível em
<<http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/1271>> Acesso em 15 mai.
2019.

FEATHERSTONE, Mike. **Para uma sociologia da cultura pós-moderna**. Tradução Heloísa
Jahn. In: Cultura de Consumo e Pós-modernismo. 1990. Disponível em
<http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_25/rbcs25_01.htm> Acesso em 15
mai. 2018

FOSTER, Hal. **Recodificação - Arte, Espetáculo, Política Cultural**. Tradução Duda Machado.
Casa Editorial Paulista, São Paulo. 1996. 295 p.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. O nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramallete.
Editora Vozes. Petrópolis. 1977. 296p.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Curso no *Collège de France* (1976).
Tradução Maria Ermantina Galvão. Martins Fontes. São Paulo. 1999. 382 p.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Daniel Defert e François Ewald (eds.) e Jacques Lagrange (colab.) Quarto Gallimard. Paris. 2001. 1.708 p.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 21 ed. Tradução Roberto Machado. Graal. Rio de Janeiro. 2005. 295 p.

GOHN, Maria da Glória. **Teoria dos movimentos sociais paradigmas clássicos e contemporâneos**. Edições Loyola. São Paulo. 1997. 383 p. Disponível em <<http://flacso.org.br/files/2016/10/120184012-Maria-da-Gloria-Gohn-TEORIA-DOS-MOVIMENTOS-SOCIAIS-PARADIGMAS-CLASSICOS-E-CONTEMPORANEOS-1.pdf>> Acesso em 2 jun. 2019.

GOMES, Fernanda de Oliveira. **Novos cenários artísticos e urbanos: ocupações, experimentações e agenciamentos nos espaços públicos**. 24º Encontro da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas). Santa Maria, RS. 2015 Disponível em <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s2/fernanda_de_oliveira_gomes.pdf> Acesso em 10 jan. 2018.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Da geografia às geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades**. In: CECENA, A.; SADER, E. (org). La guerra infinita. Hegemonía y terror mundial. Clasco. Buenos Aires. 2002. p. 217-256. Disponível em <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cecena/porto.pdf>> Acesso em 5 jun. 2019.

GUATTARI; Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. 12 ed Editora Vozes. Rio de Janeiro. 2017. p. 436.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão - Guerra e Democracia na Era do Império**. Tradução: Clóvis Marques. 1 ed. Editora Record. 2005. 532 p.

HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 2 ed. Edições Loyola. São Paulo. 1993.

HARVEY, David. ... et al. **Occupy**. Tradução João Alexandre Peschanski... et al. 1 ed. Boitempo - Carta Maior. São Paulo. 2012. 86 p.

HARVEY, David. **A liberdade da cidade**. In: MARICATO, E. et al. Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. Boitempo - Carta Maior. São Paulo. 2013. p. 47-61.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. 1 ed. Tradução Jeferson Camargo. Editora Martins Fontes. São Paulo. 2014. 296 p.

IASI, Mauro Luis. **A rebelião, a cidade e a consciência**. In: MARICATO, E. et al. Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. Boitempo - Carta Maior. São Paulo. 2013. p. 73-85

JAMESON, Frédéric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio pós-modernismo**. Editora Ática. São Paulo. 1989. p. 27-79.

JORNAL DA GAZETA. **Acampa sampa 24/10/2011**. Youtube. 25 out 2011. (2m17s). Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=qStuKeiLKqs>> Acesso em 20 nov. 2018.

JORNAL ESTADÃO. **Prédio de 13 andares no centro de São Paulo é ocupado por grupo de artistas**. 12 ago. 2017. Disponível em < <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,preديو-de-13-andares-no-centro-de-sao-paulo-e-ocupado-por-um-grupo-de-artista,70001933995>> Acesso em 13 jul 2018.

KODIC, Marília. **Barraco no Anhangabaú**. Revista Cult. Nov. 2011. Disponível em < <https://revistacult.uol.com.br/home/barraco-anhangabau/>> Acesso em 2 dez. 2018.

LAURIANO, Jaime. **Ocupa Sampa - aula publica com Raquel Rolnik – PARTE 1**. (27m06s). Youtube. 19 nov. 2011. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=RMcUCtvOiuo>> Acesso em 20 nov. 2018

LEITE, Luciana de Lima Lopes. **Ocupar é resistir!** Práticas Artísticas como Tática de Resistência nas Ocupações do Coletivo OcupARTHE, em Teresina. Dissertação. Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal do Piauí, Teresina. 2018. Disponível em: < <http://repositorio.ufpi.br/xmlui/handle/123456789/1358>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

LOPES, Ana Cruz. **Reabilitação pela arte na cidade criativa**. In: MARQUES ALVES, L.; ALVES, Pedro; GARCIA GARCIA, Francisco. Libro de Actas V Congresso Internacional Cidades Criativas. V Congresso Internacional Cidades Criativas. Porto. 25 a 27 de janeiro de 2017. Disponível em < https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=187041> Acesso em 28 mar. 2019.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. v. 17. n. 49. São Paulo. 2002. p. 11-29. Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 28 jan. 2018.

MARICATO, Emília. **É a questão urbana, estúpido!** In: MARICATO, E. et al. Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. Boitempo - Carta Maior. São Paulo. 2013. p. 32-46

MARQUEZ, Renata. **Cidades em instalação: arte contemporânea no espaço urbano**. Tese (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Escola de Arquitetura. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2011. 136 p. Disponível em < <http://www.geografiaportatil.org/files/dissertacao.pdf>>. Acesso: 9 jun. 2018

MARTÍN, Juan Carlos Gimeno; MADROÑAL, Angeles Castaño. **Antropologia comprometida, antropologia de orientação pública e descolonialidade: desafios etnográficos e descolonização das metodologias**. XIII Congresso de Antropologia. Federação

de Associações do Estado Espanhol (FA- AEE). Setembro 2016. OPSIS, 16(2), p. 262-279. Disponível em <<https://doi.org/10.5216/o.v16i2.37084>> Acesso em 20 nov. 2018

MARX, Vanessa; ARAÚJO, Gabrielle. **Democratização do espaço público, ativismo urbano e ocupações na cidade de Porto Alegre**. In: Participação, conflitos e intervenções urbanas: contribuições à Habitat III. 1 ed. Editora da UFRGS/CEGO. Porto Alegre. 2016. p. 43-72. Disponível em <https://www.ufrgs.br/cegov/files/pub_108.pdf> Acesso em 20 dez. 2018

MEKARI, Danilo. **Mesclando arte, cultura e resistência, Casa Amarela se estabelece como “quilombo urbano” no centro de SP**. Blog Aprendiz Uol. 2 fev. 2016. Disponível em <<https://portal.aprendiz.uol.com.br/2016/02/02/mesclando-arte-cultura-e-resistencia-casa-amarela-se-estabelece-como-quilombo-urbano-centro-de-sp/>> Acesso em 11 out. 2018.

MELLO Thiago de; MAZIEIRO, Aretha; CAJE, Sandro (nncasting1). **Ocupa São Paulo - 01 maio**. (4m54s). Youtube. 2 mai. 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tN4ylMO577Q>> Acesso em 2 mai. 2018

MÓNICO, Lisete; ALFERES, Valentim; CASTRO, Paulo; PARREIRA, Pedro. **A Observação Participante enquanto metodologia de investigação qualitativa**. v. 3. Atas - Investigação Qualitativa em Ciências Sociais. 2017. Disponível em <<http://cienciasecognicao.org/cecnudcen/wp-content/uploads/2018/03/A-Observa%C3%A7%C3%A3o-Participante-enquanto-metodologia-de-investiga%C3%A7%C3%A3o-qualitativa.pdf>> Acesso em 25 jun. 2019.

MONROY, Paula. **Ocupação Artística Ouidor 63**. Apresentação. Revista Arte ConTexto. v. 5, n. 14, 2018. p. 129-138. Disponível em: <<http://artcontexto.com.br/portfolio/biografia-14-paula-monroy/>>. Acesso em: 5 jan. 2019.

N-1 EDICOES. Site. Disponível em <<https://www.n-1publications.org/>> Acesso em 5 jun. 2019.

NASCIMENTO, Jefferson (jnascim). **A cada quatro horas e 14 minutos, um caso**: São pelo menos 193 casos de #feminicídio (126 consumados, 67 tentados em 157 cidades brasileiras, em 25 Unidades da Federação, até 3 de fevereiro. Twitter. 4 fev. 2019. Disponível em <<https://twitter.com/jnascim/status/1092415128572751872>> Acesso em 5 fev. 2019.

NAVARRO, Luiz. **Pele de Propaganda**: Lambes e stickers em Belo Horizonte [2000-2010]. Ed. do Autor. Belo Horizonte. 2016. 120 p.

NEGRI, Antonio. **Cinco lições sobre Império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. 279 p.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. **Cibercultura, apropriação do espaço público e os usos da cultura digital**: o caso do Ocupa Sampa, os Indignados de São Paulo. 38º Encontro Anual da Anpocs. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em <<https://anpocs.com/index.php/encontros/papers/38-encontro-anual-da-anpocs/gt-1/gt04-1/9340-cibercultura-apropriacao-do-espaco-publico-e-os-usos-da-cultura-digital-o-caso-do-ocupa-sampa-os-indignados-de-sao-paulo>> 24 p. Acesso em 20 nov. 2018.

OLIVEIRA, Yara. **No país que mais mata LGBTQs, Verónica Decide Morrer**. Site Revista Freak Market. 5 jul. 2018. Disponível em <<https://freakmarket.com.br/revista/musica/no-pais-que-mais-mata-lgbtqs-mundo-veronica-decide-morrer>> Acesso em 10 out. 2018.

ORSU Filmes. **Universo 63 | Documentário Completo**. (29m16s). Youtube. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UAaToEBO3pE>> Acesso em 9 jul. 2018.

OTONI, Isadora. **Nus que aqui estamos por vós esperamos**. Revista Fórum. 30 mai. 2014. Disponível em <<https://www.revistaforum.com.br/digital/149/nos-que-nus-estamos-por-vos-esperamos/>> Acesso em 10 dez. 2018.

OTONI, Isadora. **Quem são os novos moradores do Ouvidor 63**. Site Spressosp. 19 mai. 2014. Disponível em <<http://spressosp.com.br/2014/05/19/saiba-quem-sao-os-novos-moradores-ouvidor-63/>> Acesso em 25 fev. 2019.

OUIDOR 63 (ouvidor63). Facebook. Disponível em <<https://www.facebook.com/ouvidor63/>> Acesso em 8 jul 2017 a 9 fev. 2019.

PAIVA, Raquel e GABBAY, Marcello. **Cidade, Afeto e Ocupações: ou a transfiguração do espaço público no Brasil contemporâneo**. In: RUA [online]. no. 24. Volume 1 jun. 2018. Disponível em <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8652511>> Acesso em 20 dez. 2018

PRADO, Isabel. **Arte contemporânea, textutas, terrtório**. In: CUNHA, Maria Helena; OLIVEIRA, Bruno; RENA, Natacha (Orgs.). Arte e espaço: uma situação política do século XXI. DUO Editorial. Belo Horizonte. 2015. p. 100-127.

PUTTI, Aleandre. **Índios ocupam a Prefeitura de São Paulo contra cortes na saúde**. Carta Capital. 27 mar. 2019. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/politica/indios-ocupam-a-prefeitura-de-sao-paulo-contr-cortes-na-saude/>> Acesso em 15 abr. 2019.

QUEIRÓS, Amanda. **Ocupações Artísticas**. Revista Murro em Ponta de Faca. n. 10. Ago. 2014. p. 10-19. Disponível em <http://www.ciameagonizante.com.br/arquivos/536/pageflip/download/420/revistamurro_10.pdf> Acesso em 12 jan. 2019.

RAPOSO, Paulo. **Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências**. Cadernos de Arte e Antropologia. Vol. 4. n. 2. 2015. p. 3-12. Disponível em <<https://journals.openedition.org/cadernosaa/909?file=1>> Acesso em 20 jun. 2018.

REIS, Sté. **Por dentro da Ouvidor 63, a maior ocupação cultural da América Latina**. Blog Urban Taste. 20 jun. 2017. Disponível em <<https://asfalto.blogosfera.uol.com.br/2018/07/10/por-dentro-da-ouvidor-63-a-maior-ocupacao-cultural-da-america-latina/?cmpid=copiaecola>> Acesso em 20 jul. 2018.

RIBEIRO, Djamila. **O que é:** lugar de fala? 1 ed.: Letramento: Justificando. Belo Horizonte. 2017. 114 p.

SABBATH, Wanessa. **Arte, Resistência e Ocupação** - Wanessa Sabbath é Artista Negra Latino Americana, Quilombola e Mãe. Blog Video Camp. 14. abr. 2017. Disponível em <<http://blog.videocamp.com/talks/2017/07/14/arte-resistencia-e-ocupacao-wanessa-sabbath/>> Acesso em 20. Jan. 2019.

SAFATLE, Vladimir. **Amar uma Ideia**. In: HARVEY, David et al. Occupy: Os movimentos de protesto que tomaram as ruas. Boitempo – Carta Maior. São Paulo. 2012, p. 45-55.

SANTAELLA, Lúcia. **Temas e dilemas do pós-digital: a voz da política**. 1. ed. Editora Paulus. São Paulo. 2016. 277 p.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para descolonizar Occidente:** más allá del pensamiento abismal. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO & Prometeo Libros. Buenos Aires. 2010. Disponível em <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/perspectivas/boaventura.pdf>> Acesso em 30 mar. 2019

SANTOS, Letícia dos; VENTURI, Marcelo **O que é permacultura**. Site UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em <<http://permacultura.ufsc.br/o-que-e-permacultura/>> Acesso em 2 jan. 2019.

SESC/SP. Artivismo. DaTA. Disponível em <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7330_ARTIVISMO> Acesso em 20 mai. 2019.

SOUZA, Alysso Amancio de; MELO, Aline Vallim de. **Territorialidades/ocupações/resistências no interior do Ceará**. Anais do V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA. Manaus. 2018. p. 826-835. Disponível em <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/8-2018-12.pdf>> Acesso em 15 nov. 2018.

SOUZA, Tatiana Elizabeth. **Vale do Anhangabaú:** um estudo sobre o espaço construído e reconstruído. 2018. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo. 2018. Disponível em <<http://tede.bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br:8080/jspui/handle/tede/1131>> 173p.

TASCA, Fabíola Silva. **Por um conceito do político na arte contemporânea:** o fator Santiago Sierra. Tese (Doutorado em Artes) Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2011. 346 p.

TRINDADE, Denise Jorge. **Arte e multidão:** um encontro político. Contemporânea. n. 3. Faculdade de Comunicação Social. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2004. p. 27-33. Disponível em <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_03/contemporanea_n03_03_trindade.pdf> Acesso em 24 mai. 2017.

TORTURRA, Bruno. **Haddad, o Ouvidor, e o Ano do Cavalo**. Estúdio Fluxo de Jornalismo. 4 ago. 2014. Disponível em <<http://www.fluxo.net/textos/2014/8/4/ouvidor-ano-do-cavalo>> Acesso em 30 jun. 2018.

TV FOLHA. **Questionadas por vizinhos, 'ocupações artísticas' invadem SP**. Youtube. (7m25s). 22 jul. 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DNKgbO43M-Y>> Acesso em 5 jun. 2019

VAINER, Carlos. **Cidade de Exceção**: reflexões a partir do Rio de Janeiro. XIV Encontro Nacional da ANPUR. Rio de Janeiro. 2011. Disponível em <https://br.boell.org/sites/default/files/downloads/carlos_vainer_ippur_cidade_de_excecao_reflexoes_a_partir_do_rio_de_janeiro.pdf> Acesso em 8 nov. 2018.

VEIGA, Edison. **Ouvidor, 63, há 3 anos nas mãos de artistas**. Jornal O Estado de S. Paulo. 27 abr. 2017. Disponível em <<https://saopaulo.estadao.com.br/noticias/geral/ouvidor-63-ha-3-anos-nas-maos-de-artistas,70001756912>> Acesso 10 jul. 2018.

VELLEDA, Luciano. **Ouvidor 63**: a arte como instrumento de inclusão social e luta por moradia. Revista do Brasil. 5 mai. 2018. Disponível em <<https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/140/ouvidor-63-a-arte-como-instrumento-de-inclusao-social-e-luta-por-moradia>> Acesso em 10 jul. 2018

VIEIRA, Teresa de Jesus Batista. **Artivismo**: estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural. Dissertação de Mestrado em Arte Multimédia. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal. 2007. 130p.

XIMENES, Clarisse Teixeira. **Desvios Urbanos**: Um olhar sobre as ocupações artísticas de São Paulo. Especialização em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2015. Disponível em: <http://paineira.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/desvios_urbanos_ocupacoes_artisticas_da_cidade_de_sao_paulo_revisado.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2018.