erica regina ferrari

de terra, pedra e palavra
/ ocupação-monumento

versão corrigida (versão original
disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, área de
concentração Poéticas Visuais, da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo, como requisito para a obtenção do título
de Mestre em Artes sob orientação do Prof. Dr.
Martin Grossmann

São Paulo
2019

erica regina ferrari

de terra, pedra e palavra
/ ocupação-monumento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes sob orientação do Prof. Dr. Martin Grossmann

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Aos que lutam pela Universidade
e por uma sociedade com mais igualdade social.

Deucelia e Arquimedes: amor imenso às pessoas que são,
obrigada pela compreensão e apoio.

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
-Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Quem não luta tá morto!

resumo

Vivemos uma proliferação da espacialização da memória nas cidades durante o século XX. A produção de monumentos e a conversão de edifícios de sítios históricos em museus refletiram os anseios nacionais e de elites locais na solidificação de valores através de determinados recortes históricos. Esse trabalho toma como objeto de estudo dois lugares: o Pátio do Colégio, logradouro de fundação da cidade de São Paulo, e a Ocupação 9 de Julho, coordenada pelo MSTC (Movimento sem Teto do Centro). Trata-se de uma reflexão crítica acerca do conceito de monumento na produção artística e nas políticas patrimoniais, bem como de construção das memórias na esfera pública. A crise em relação aos monumentos e lugares de memória tradicionais revela a emergência contemporânea por outras narrativas históricas, a influência do turismo global, a reivindicação de renovados usos do espaço da cidade e a luta por mais igualdade social. **_Palavras chave: monumento; memória; Pátio do Colégio; ocupação; São Paulo**

abstract

We experienced a proliferation of memory spatialization in cities during the 20th century. The production of monuments and the conversion of buildings from historical sites into museums reflected national interests and also those of local elites in the consolidation of values through certain historical cuts. The object of this research are in fact two: the 'Pátio do Colégio', site of São Paulo city foundation and the 'Ocupação 9 de Julho', a building taken by squatters of the MSTC, a political movement that fights for the right of popular housing especially in São Paulo's city center. This is a critical reflection on the concept of monument in artistic production and patrimonial policies, as well as on the construction of memories in the public sphere. The crisis in relation to traditional monuments and places of memory reveals the contemporary emergency for other historical narratives, the influence of global tourism, the vindication of renewed uses of the city space, and the struggle for more social equality. **_Keywords: monument; memory; Pátio do Colégio; occupation; São Paulo**

sumário

sobre de terra, pedra e palavra
/ocupação-monumento_____11

_frente 1

de terra, pedra e palavra: uma construção de memória
em são paulo - o pátio do colégio _____13
sobre um monumento em São Paulo _____17
narrativa e tempo para o monumento _____22
o monumento inadequado _____32
memórias reescritas_____36
patrimônio e transmissão _____49
projeto/maquetes/exposição _____61

_frente 2

ocupação-monumento:
uma outra memória para são paulo hoje _____93
as bandeiras _____99
a escultura, o monumento e o processo _____101
ocupação-monumento_____113

referências bibliográficas _____131

sobre de terra, pedra e palavra / ocupação- monumento

Esse trabalho é um trabalho de arte; texto e imagem formam uma linha contínua de registro e reflexão. O processo não se diferencia do processo como artista; pesquisa, escrita e produção são partes diárias do trabalho. O que se apresenta aqui é um resultado pois se faz necessário um ponto final. Porém, ele não existe de fato. Esse resultado é apenas uma possibilidade entre incontáveis, que permanecerão em desenvolvimento. Todas, no entanto, absolutamente condicionadas pelo tempo histórico do produtor, do artista. Quando estudamos sobre a produção de tempos passados, nos realocamos em relação ao presente. Esse trabalho também é um fragmento de um pensamento em permanente construção.

Na frente 1, as imagens foram produzidas a partir da série de obras plásticas que constituem 'de terra, pedra e palavra'. Ao final, é apresentado o projeto/maquete/exposição. Na frente 2, alguns dos registros da Cozinha e Oficina de Arte da Ocupação 9 de Julho foram feitos por colaboradores de ambas as atividades.

_frente 1

de terra, pedra e palavra: uma construção de memória em são paulo - o pátio do colégio

O monumento no meio: da praça, da avenida, da paisagem. Por vezes temos a sensação de que alguém inventou de ancorar a homenagem ali por uma vontade súbita, sem realmente observar a dinâmica do local. Ou então que essa dinâmica sobrepujou a obra e ela permaneceu de escanteio, ladeando o espaço público. O que observamos em determinados logradouros de São Paulo é uma desconexão entre uma intenção planejada e sua função cotidiana dentro do contexto urbano. Muitos locais onde encontramos esses monumentos são espaços de convívio e sociabilidade da população trabalhadora, de baixa renda ou marginalizada. No entanto, essa atividade viva destoa com o entorno construído.

Esses espaços tradicionais de homenagem então se configuram como 'cartões-postais da memória': a obsessão com a espacialização da memória no século XX gera lugares de 'ausência urbana' que representam o mítico. Nessa operação, muito identificada com contextos pós-guerra, o local sofre uma suspensão de suas práticas cotidianas e a possibilidade de modificações físicas, permanecendo em um estado de

'suspensão'. (HATUKA, 2017) Podemos pensar nesse conceito de uma certa maneira em relação aos nossos espaços, considerando o desenvolvimento de São Paulo no último século como um processo de choque para sua população. Apresentam-se então quase como uma homenagem reversa a esse choque: ali estão simbolizados os 'heróis' e o 'orgulho' da cidade, mas o seu entorno é usufruído pela população não representada nas homenagens. A eleição desses 'heróis' e a construção de uma história de 'orgulho', de gênese, é um empenho que se insere numa elaboração de fato mítica. São personagens cunhados a partir de indícios reais, mas incorporados como espelhos ideológicos de uma tarefa ampla de construção identitária politicamente necessária em um determinado momento.

"Encabeçadas por líderes ou outros atores-chave da sociedade", a construção desses locais de homenagem acaba por funcionar muitas vezes como lembrança do poder social de um grupo - famílias, comunidades religiosas, organizações políticas. Esses pontos de memória e referência na cidade ajudam "a formar a unidade social e política de cada população" a partir da exploração da memória como uma construção fomentada pela experiência coletiva, cuja fixação se dá pelas operações estruturadas por arranjos sociais. (HATUKA, 2017) A memória do grupo precisa ser "reconstituída sobre um fundamento comum" que seja operado "a partir de dados ou de noções que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade". Também é "necessário que haja um conjunto cristalizado (sendo alguns dados reais e outros fictícios)" pela qual ela possa ser ativada. A partir dessa evocação, nos realocamos em relação a esse contexto específico do passado. Se não conseguimos "recriar em nós o sentimento do já visto" há um efeito de descontinuidade em relação a esse contexto. (HALBWACHS, 2006) Podemos relacionar esse fenômeno em relação a determinados monumentos paulistanos:

como construções forçadas, produzidas atendendo aos interesses de pequenos grupos com grande influência na gestão urbana: “o idealizador se torna uma espécie de porta-voz da história local, intitulado-se herdeiro dos personagens do passado, título que lhe confere enorme prestígio” (UHLE, 2005). Ou seja, a idealização e a edificação de determinados monumentos refletem o desejo de uma elite intelectual, política ou econômica influente na época.

Sobre um monumento em São Paulo

Alguns dos monumentos politicamente mais significativos da cidade, isto é, que seriam ‘encarregados’ de simbolizar moralmente a história e o povo paulistano, começaram a ser articulados a partir de discussões de articuladores influentes em cartas, jornais e círculos restritos. Muitas vezes uma ‘causa’ começava a ganhar corpo nas discussões públicas e uma movimentação social e política surgia em prol da celebração de algo que ainda permanecia sem um símbolo físico na cidade. Essa movimentação, no entanto, necessitava de um fator decisivo para concretização da obra: um local vago. É aí que as reformas urbanas se tornam oportunidades, já que possibilitam a inserção de um novo elemento na paisagem.

O ‘Monumento à Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo’ é um exemplo dessa conjuntura de fatores. Iniciado em 1909 e concluído em 1925, a obra foi instalada no sítio da fundação da cidade, o Pátio do Colégio. As transformações arquitetônicas e de usos que esse espaço sofreu no decorrer dos séculos podem ser consideradas de fato uma síntese das mudanças de São Paulo. Originalmente era uma construção simples, transformada em colégio com capela pelos jesuítas. Transferida ao Estado em 1759, o colégio foi convertido para Palácio do Governo e o pátio tornou-se um largo com fonte e jardins. Gradativamente as características do conjunto arquitetônico original, feito em taipa de pilão no estilo colonial, foram modificadas adequando-se ao

gosto e função vigente. Em 1896, após uma forte tempestade que destruiu seu telhado e danificou seu interior, a capela foi demolida. A partir disso, o local passou a ser identificado apenas com as funções governamentais e cívicas, deixando de ter referência de culto.

O poder público e as elites desejavam construir uma imagem de modernidade para a cidade nesse fim do século XIX. Várias ações tomaram corpo, desde a referida desvinculação da função religiosa do local até a contratação de Ramos de Azevedo para projetar dois novos edifícios no entorno: para a Secretaria da Fazenda e para a Secretaria da Agricultura, inaugurados em 1891 e 1896. O local era referido na época como Largo do Palácio, em uma remodelação simbólica vista como positiva, como progressista, suprimindo a história colonial, católica e indígena. De qualquer forma, mantinha-se como um ponto de encontro de intensa atividade social. Essa funcionalidade começou a tomar outros contornos a partir do século XX:

as inúmeras reformulações urbanísticas ocorridas nas duas primeiras décadas na região central da cidade contribuíram para modificar a paisagem de sua ocupação inicial. De um modo geral, o planejamento urbano que orientou essas reformulações pretendia melhorar o fluxo viário: ruas foram alargadas e novos viadutos e avenidas surgiram. Entre eles, o Viaduto Boa Vista, ao lado do Pátio do Colégio [...]. A 'vocalização' para a circulação, que iria pouco a pouco se sobrepor a todas as demais atividades concentradas no centro, promoveu um segundo momento de esvaziamento das práticas sociais concentradas no Largo do Palácio. (LIMA, 2003)

Nesse contexto de reformas para promover a circulação automobilística, para 'adequar' a cidade para o novo século e, simultaneamente, de perda de certas funcionalidades tradicionais do espaço, se insere o início do debate sobre um monumento aos fundadores de São Paulo, que se tornaria o primeiro grande monumento da era republicana. O projeto iniciou-se com uma discussão publicada no jornal entre o próprio Ramos de Azevedo com o engenheiro Adolfo Pinto.

[...] não havia na cidade um monumento que celebrasse a trajetória dos paulistas, tema já explorado por intelectuais em interpretações que destacavam as especificidades da 'raça' bandeirante. O Instituto Histórico e Geográfico Paulista, por exemplo, criado quinze anos antes, já agregava inúmeros estudiosos da história local. (ULHE, 2015)

A ideia de estabelecer uma simbologia já estava em pleno debate. A confluência entre esse debate ideológico e as reformas de infraestrutura do Largo do Palácio propiciaram as condições necessárias para a instalação do novo monumento. O edital público para envio de projetos foi lançado e o vencedor foi o escultor Amadeo Zani.

A ideia de ali instalar-se um monumento é reveladora de um paradoxo: a necessidade de marcar fisicamente o lugar de fundação com um dispositivo de memória coletiva representa, na verdade, o esvaziamento de todas aquelas práticas que dotavam este espaço de sua carga simbólica e ativa em significações e usos. Essa memória de efeméride, reduzida à fruição em trânsito, cumpre uma função pretensamente compensatória da perda que a "vocalização" de circulação imputou aos usuários da cidade e desse espaço em particular. (LIMA, 2003)

É esse 'projetar' da funcionalidade e das características de determinado espaço urbano que nos dão muitas vezes a sensação da intenção de construção de cenários, visualmente elaborados, mas que ajudariam a esterilizar a vida social existente anteriormente. Essas operações revelam a articulação entre as construções arquitetônicas específicas, o tecido urbano e a demanda de fluxo viário. Esses cenários funcionariam para serem vistos da janela do carro, como telas panorâmicas e, em última consequência, poderiam se tornar também lugares de 'ausência urbana'. A edificação de um conjunto estatutário de dimensões significativas em pleno ponto de interação popular no Largo do Palácio ajudou a modificar a relação de escala existente ali entre o pedestre e o entorno.

Narrativa e tempo para o monumento

Os parâmetros para as ações interventivas na cidade se modificam, se complementam e, por vezes, coexistem de modo contraditório. O desejo de modernizar São Paulo do fim do século XIX balizou diversas demolições e remodelações de sítios históricos e a tentativa de um ‘apagamento’ da origem vista como ‘não gloriosa’ da cidade. No entanto, apenas algumas décadas depois, a ideia de modernizar também incluía a intenção de cunhar uma identidade histórica para a cidade, transformando a noção desse passado ‘inglório’ em um palco propício à construção de episódios heroicos. Aí as intenções ficam em um meio termo: é necessário a construção do novo, mas também que referencie a um determinado recorte do passado.

No caso específico do ‘Monumento a Glória Imortal aos Fundadores’ a história que deveria ser narrada pela obra estava indicada no edital do concurso, assim como a intenção da construção da homenagem:

Considerando que a fundação de São Paulo é fato para encher do mais justo e nobre orgulho os filhos desta terra, não só pelas sublimadas virtudes que imortalizaram a memória de seus heróis, como pela decisiva influência que o pequeno mas extraordinário núcleo de energia e operosidade exerceu sobre o descobrimento e a civilização edificada em plena barbaria e a custa de tão intrépidos e abnegados sacrifícios, se vem de há muito desabotoando na esplêndida realidade que devia ser o sonho dos que alicerçaram a obra, bem é de ver que, se alguma coisa há que precise ser justificada perante a justiça da história, não é certamente esta homenagem à augusta dos próceres da fundação de São Paulo, mas a delonga havida em se lhe a prestar.¹

O edital fornecia duas referências historiográficas de base: a ‘Crônica da Companhia de Jesus no Estado do Brasil’, de Simão de Vasconcelos, e as ‘Conferências preparatórias do

¹ Edital do Concurso para a construção do Monumento aos fundadores de São Paulo. In Jornal O Estado de S. Paulo maio de 1909. Citado por UHLE, Ana Rita. Operários da memória: artistas escultores do início do século XX e o concurso do monumento Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo. Anais do Museu Paulista, vol.23 no.2 São Paulo July/Dec. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142015000200139>

terceiro centenário do venerável José de Anchieta’, organizadas por Teodoro Sampaio; além de personagens-chaves a serem retratados - Anchieta e outras figuras que tomaram parte na fundação de São Paulo. A intenção expressa era de que a obra se ativesse às interpretações apresentadas nas narrativas dos livros citados. No entanto, ambos são relatos de escritores circunscritos em seus contextos e tempos.

[...] é importante notar que um texto dessa natureza (de Simão de Vasconcelos), escrito no século XVII, tenha regido a narrativa de um monumento construído em inícios do século XX, especialmente quando observamos nos documentos a insistência dos idealizadores no “rigor científico” da obra e na “verdade histórica” do acontecimento, características de um discurso tipicamente oitocentista, devedor de uma história metódica. (UHLE, 2015)

Ou seja, um documento, no caso aqui de um relato escrito, é considerado como espelho dos fatos, e não como um recorte interpretativo subordinado à situação histórica do seu relator.

Uma outra hipótese para a escolha dessas referências de base poderia ser a eleição da parcialidade dessas narrativas como antecessoras lógicas do discurso exaltado de então - da valorização dos jesuítas e bandeirantes como agentes civilizatórios.

A questão da falta de neutralidade do narrador histórico se tornará peça fundamental para a cultura da memória posterior. Todo documento, em última análise, é em si um monumento, pois já a obtenção do *status* de documento pressupõe o ato de escolha e a edificação de uma intenção por parte de quem promove esse ato. Portanto, todo documento é um recorte selecionado e parcial da História. (LE GOFF, 2003)

O sentido original de monumento deriva do latim *monumentum*, que por sua vez deriva de *monere* (‘advertir’, ‘lembrar’), aquilo que traz à lembrança alguma coisa. A natureza afetiva de seu propósito é essencial: não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra,

mas de tocar, pela emoção, uma memória viva. [...] A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar. Para aqueles que edificam, assim como para os destinatários das lembranças, o monumento é uma defesa contra o traumatismo da existência, um dispositivo de segurança. (CHOAY, 2006)

Todo esse debate em torno da construção ideológica da origem paulistana toma outro fôlego com os modernistas a partir da década de 1920, enaltecendo também a ideia de mestiçagem e da busca de uma expressão cultural brasileira original e própria, além do heroísmo das bandeiras. Em poucos anos então o resgate histórico do 'Monumento a Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo' e sua concepção formal já parecem de certa maneira limitados. Entre o lançamento do edital do concurso para confecção da obra em 1909 e sua inauguração em 1925 há um adensamento no discurso sobre a identidade nacional e a forma de engajá-lo na prática artística de outras maneiras. O monumento, em sua concepção, dialogava com as características oitocentistas do Largo do Palácio e fixava no ambiente físico uma memória que havia sido perdida (sobre a fundação da cidade).

As transformações, para além das discursivas, também se dão no plano da dinâmica funcional do Largo. O Palácio do Governo foi totalmente deslocado do local apenas cinco anos após o monumento ficar pronto. O edifício funcionou como sede da Secretaria da Educação até ser completamente demolido em 1953, dando início ao longo processo de reconstrução do colégio. Com isso, o intuito do monumento se esvaziou, ele perdeu o sentido. A réplica do conjunto arquitetônico jesuíta, como havia sido em um passado remoto, suplantou em significância o monumento tradicional alegórico.

No entanto, esse tipo de monumento (resgatando protagonistas históricos em menção à fundação da cidade) continuou a ser construído especialmente até a década de 1960, como o 'Monumento à Anchieta', de 1954 e o 'Monumento à Fundação de São Paulo', de 1963. Muitos haviam sido planejados com até três décadas de antecedência da data de sua inauguração, mas a estrutura e tempo necessários para a implementação demandaram um processo longo. Também questões políticas influenciaram na morosidade. A época de maior proliferação dos monumentos tradicionais se deu entre o fim do século XIX e meados do século XX, já que, a partir de então, os próprios métodos historiográficos foram gradativamente se transformando:

[...] desde a década de 1940 começaram os ataques contra a historiografia narrativa, baseada no encadeamento de fatos únicos (acontecimentos) na estrutura de um relato ou 'intriga' (argumento), acontecimentos que, por sua vez, respondem a ações individuais. Este modo de fazer historiografia caracteriza a história política que, tradicionalmente, foi 'a' história. [...] produz-se um processo de autonomia da explicação histórica em relação à 'auto explicação' do relato; mas, além disso, o próprio objeto de estudo histórico muda, pois o sujeito da história, reconhecível, identificável, cede seu lugar a entidades autônomas - nações, classes sociais, mentalidades etc. A nova história é uma história sem personagens e, portanto, não pode ser um relato. (WAISMAN, 2013)

Foucault, em 'Arqueologia do saber', de 1969, analisa a historiografia criticando a ideia de tradição, desenvolvimento e evolução presente nos discursos, que visam dar um sentido de continuidade à uma sucessão de eventos dispersos:

essas formas prévias de continuidade, todas essas sínteses que não problematizamos e que deixamos valer de pleno direito, é preciso, pois, mantê-las em suspenso. [...] Não se pode reconstituir um sistema de pensamento a partir de um conjunto definido de discursos. [...] Trata-se de reconstituir um outro discurso, de descobrir a palavra muda, murmurante, inesgotável, que anima do interior a voz que escutamos, de restabelecer o texto miúdo e invisível que percorre o interstício das linhas escritas e, às vezes, as desarruma. A análise do pensamento é sempre alegórica em relação ao discurso que utiliza. Sua questão, infalivelmente, é: o que se dizia no que estava dito? (FOUCAULT, 2016)

Esses discursos teriam uma qualidade de monumentos, devido à sua característica alegórica. Seu abandono se daria pelo emprego de uma descrição arqueológica sistemática. A mudança do modo de entender a História influenciou diretamente na maneira de transpô-la à esfera pública da cidade: o monumento tradicional se tornou inadequado.

Essa transformação tem reflexos já em trabalhos de artistas precursores, quando ainda o monumento tradicional estava em voga. No contexto das vanguardas, diversos artistas em diferentes perspectivas pensaram o monumento e os fundamentos de sua existência. Artistas empenhados em um programa de arte que ao mesmo tempo representasse os ideais do povo e se integrasse plenamente na vida da cidade, Vladimir Tatlin e El Lissitzky, no âmbito revolucionário russo das décadas de 1910 e 1920, foram autores de algumas das propostas mais significativas para monumentos. Tatlin apresentou em 1919 uma maquete para o 'Monumento à Terceira Internacional': uma construção que deveria alcançar 400 metros de altura, feita de aço e vidro. A partir de uma espiral, o monumento possuiria em seu interior quatro volumes geométricos planejados para serem utilizados como edifícios de escritório e repartições públicas. Cada edifício estaria em constante movimento, deslocando-se totalmente sobre seu próprio eixo em um ritmo anual, mensal ou diário. O projeto une a inovação da engenharia da época (a construção de grandes obras com vãos livres a partir da beneficiação em larga escala do aço) com uma intenção política (o monumento devia ser uma representação da potência russa) e conceitos artísticos (tanto na utilização 'construtivista' dos materiais como na metáfora do tempo e do percurso da humanidade, expressos através da espiral e dos movimentos dos volumes). O monumento é concebido como uma homenagem ao tempo presente e à nação como um todo, sem uma figura heroica.

Já Lissitzky, arquiteto por formação, projetou em 1920 a 'Tribuna à Lênin'. O monumento se apresentava como uma mistura de

palanque de discurso, estrutura metálica arquitetônica e painel de propaganda. Medindo entre 20 e 30 metros de altura, sua estrutura inclinava-se a partir de uma base cúbica, contendo alguns nichos (entre eles um reservado para o próprio Lênin) e um grande painel no topo. O projeto previa um maquinário que içasse o líder político à altura do nicho planejado e que o painel transmitisse eletronicamente suas mensagens para a população. O monumento é dedicado a um 'herói' nacional, no entanto, ainda vivo, parte constituinte do monumento e da realidade.

Um dos caminhos para o monumento muito utilizado foi a proposição de obras abstratas, nas quais o observador precisa ativamente descobrir as relações e intenções presentes na escultura. O 'Monumento aos Mortos de Março' de Walter Gropius, construído em 1922 como um complexo de formas geométricas com um espaço central acessível aos visitantes, é um trabalho exemplar. Ele foi destruído em 1936 pelo regime nazista e reconstruído em 1946, sendo que essa réplica permanece no cemitério de Dessau. Em São Paulo, temos o 'Monumento à Garcia Lorca' de Flávio de Carvalho, instalado em 1968 na Praça das Guianas, parcialmente destruído em 1969 por uma bomba e armazenado pela prefeitura. Um ponto de interesse é o desfecho da história da obra: ela foi roubada e restaurada por alunos da USP em 1979 e realocada no vão do MASP no dia do aniversário da cidade. Devido à exposição pública e às autoridades, o monumento voltou para a Praça das Guianas. Essa ação sobre o resgate de uma memória (no caso a obra e a homenagem que ela propunha), destituída do ambiente urbano por determinados grupos e pelo governo, é parte de uma reação política insurgente de um seguimento da população. Esse tipo de ato interventivo marca as disputas sobre a memória nas sociedades e adquire importantes desdobramentos na contemporaneidade. As obras abstratas continuam como um dos caminhos desenvolvidos para formalização de obras memoriais, como no caso recente do 'Monumento em Homenagem aos Mortos e Desaparecidos Políticos', de autoria de Ricardo Ohtake.

O monumento inadequado

O 'Monumento à Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo' foi construído no ponto de gênese da cidade como símbolo primordial para a identidade paulistana. Não podemos saber como exatamente essa pretensão refletiu na época de sua conclusão, se de fato o monumento alcançou de algum modo essa intenção. O que podemos atestar é que hoje ele possui pouca representatividade. É uma obra um tanto desconhecida, que foi suplantada em importância pelos monumentos maiores e em locais mais 'novos' da cidade, como o 'Monumento às Bandeiras' de Victor Brecheret, inaugurado em 1953 ao lado do Parque Ibirapuera. Também o local de sua instalação sofreu profunda alteração de tipologia e de uso, o que o tornou um caso de 'monumento no meio do caminho'. A reconstrução da capela e do colégio jesuíta defronte ao monumento alterou a relação do espaço com a população. A configuração que existia entre o antigo Palácio do Governo, os prédios públicos e a obra, que tinham uma mesma escala e estilo arquitetônico, foi perdida.

O colégio reconstruído se tornou um museu autorreferente, inaugurado em 1979. Tornar um edifício museu é uma constante na política contemporânea de preservação histórica. A construção passa a usufruir de um estado de suspensão como museu-monumento. No caso do colégio jesuíta, para além da sua completa reconstrução para esse fim, o estabelecimento do museu se deu em complemento a reconversão do local para 'Pátio do Colégio', ocultando a memória do Palácio e do largo.

O museu, denominado Museu Padre Anchieta, se desdobra em diferentes ambientes, apresentando objetos religiosos, educativos e históricos. Na sala de exibição do piso térreo observamos desenhos das diferentes configurações físicas e uma maquete do local na época da primeira construção jesuíta do século XVI. Esse conjunto tem caráter informacional, sendo destaque nas visitas escolares do ensino fundamental. No piso superior, encontramos uma coleção de objetos de cerimônia e

culto católico, provenientes de diferentes localidades e épocas. O intuito dessa exposição não é de fato claro, permanecendo como um acervo disponibilizado à visita pública da própria ordem religiosa. Em uma sala anexa, estão exibidas algumas pinturas que remetem aos personagens religiosos de São Paulo, como o próprio Padre Anchieta. Na área externa do museu, encontramos os restos de um dos muros de taipa da edificação original, protegido por uma armação de metal e vidro. Do lado oposto, há a cripta da capela, que originalmente abrigou os restos mortais dos primeiros habitantes notórios da cidade. Finalmente ao centro, entre diversas esculturas, três capitéis das colunas da fachada do antigo Palácio do Governo residem no meio do jardim e do restaurante que ali funciona.

Essas transformações físicas e funcionais do Pátio do Colégio, para além das questões políticas sobre a propriedade do terreno (do Estado, da Municipalidade ou da Companhia de Jesus) e a forma de sua utilização na dinâmica urbana (como colégio, sede governamental ou museu), são sintomáticas da referida mudança do modo de narrar a História no espaço público da cidade. Ao invés de simbolizar os acontecimentos com alegorias em um monumento tradicional, constituído geralmente de uma base, coluna, grupos de personagens em ação e figuras metafóricas, opta-se por preservar ou reconstituir os elementos físicos que fizeram parte dessa História. Ou seja, o novo colégio jesuíta se torna um monumento e um monumento muito mais relevante no imaginário da população do que o 'Monumento à Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo', uma obra concebida para ter essa função. Se analisarmos melhor, podemos perceber que determinados monumentos e tombamentos patrimoniais são efetivados já em um momento em que o bem ou a memória de significância histórica está prestes a desaparecer. No caso do 'Monumento aos Fundadores' a configuração e funcionalidade original do sítio estavam desvinculadas do espaço no final dos Oitocentos. Isso acarretou a necessidade de construção de uma obra alegórica a esse contexto perdido. Ao mesmo tempo,

a reconstrução do colégio para sua transformação em museu também não retomou a função perdida: sua característica original permanece ausente, não condizente mais com a contemporaneidade. O edifício museu também não restituiu o que havia ali anteriormente. A memória de um acontecimento nunca pode ser garantida pelo resgate promovido: “as manifestações físicas e seus significados simbólicos são todos temporais e integrados no tempo presente” (HATUKA, 2017). O edifício simulacro oferece uma imagem fixa e reprodutível. A instabilidade física da cidade aflige de modo crucial seus habitantes e, pensando no contexto de transformações que São Paulo sofreu no século XX, percebemos a relevância de prover uma memória estável atrelada ao seu local de fundação.

Memórias reescritas

Foram três décadas de demolições e construções intensas na cidade – de 1950 a 1970 – que alinharam a ideia de progresso com a de reconstrução da memória: de um lado o início da política de preservação, com a atuação do IPHAN e o tombamento de sítios históricos dos séculos XVI ao XVII; do outro a implementação do metrô e obras viárias e a demolição maciça de edificações do século XIX e início do XX. É a época do mais alto modernismo e da virada pós-moderna, junto com o período de maior intensidade da ditadura e do milagre econômico, em que a diáspora rural e a explosão demográfica criaram uma massa populacional marginalizada nas cidades, sem acesso às suas raízes e a seus direitos. Pensando nesse deslocamento e inchaço habitacional concomitante às grandes transformações físicas da cidade entendemos o aspecto de choque que podemos atrelar à constituição de São Paulo. Para Benedito Lima de Toledo, em ‘São Paulo: três cidades em um século’, a cidade “é um palimpsesto – um imenso pergaminho cuja escrita é raspada de tempos em tempos, para receber outra nova, de qualidade literária inferior, no geral.” (TOLEDO, 2007)

De fato, a atividade econômica da cidade e o uso da construção civil como escoamento de capital excedente e fonte de mais valia configuram-se como pontos-chaves desse palimpsesto. Toledo alerta para o risco de São Paulo tornar-se uma ‘cidade sem história’, dado o desaparecimento dos documentos de sua evolução urbana, o que tem consequências marcantes na população.

Auguste Comte observou que o equilíbrio mental decorre em boa parte e, primeiro, pelo fato que os objetos materiais com os quais estamos em contato diário mudam pouco, e nos oferecem uma imagem de permanência e estabilidade. É como se fosse uma sociedade silenciosa e imóvel, estranha à nossa agitação e às nossas mudanças de humor que nos dá uma sensação de ordem e quietude. (HALBWACHS, 2006)

Quando isso não acontece, quando nos deparamos com o novo,

antes de conseguirmos nos adaptar, passamos por um período de incerteza, como se nossa própria personalidade estivesse em jogo. Nosso entorno é a marca de nós mesmos e dos outros com os quais nos relacionamos. E também denota distinções sociais e culturais, que pertencem a determinado grupo. (HALBWACHS, 2006)

Se há grandes conflitos políticos, agitações, mas a estrutura material não se modifica, a população consegue continuar suas rotinas, sua identificação com a normalidade. Podemos pensar que a preservação dos lugares de memória se liga diretamente a esse fato.

Hoje o fenômeno dos museus na transformação urbana são o ponto central de atitudes e discussões referentes às cidades, sua memória e funcionalidade. O Museu Anchieta no Pátio do Colégio foi inaugurado quase vinte anos após a derrubada do Palácio oitocentista do mesmo local. O edifício simulacro foi edificado como símbolo de uma origem nacional, condizente com a prática modernista de salvaguarda e tombamento primordial de sua elegida predecessora conceitual e formal, a arquitetura colonial. Se esta havia sido ‘desfigurada’ pelo tempo, parecia

coerente reconstruí-la. Entre as décadas de 1950 e 1970 houve uma destruição em massa dos centros urbanos do mundo todo. A destruição era focada, assim como o que deveria ser elencado como patrimônio. A grande maioria das obras ecléticas, por exemplo, não tinha valor. As malhas urbanas antigas poderiam ser reconstruídas sob parâmetros da eficiência racional do espaço, para atender às demandas do transporte automotivo e do transporte modal, mantendo determinados monumentos.

Os Ciam [arquitetos participantes dos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna] rejeitavam a noção de cidade histórica ou museal. Exemplar, o *Plain Voisin*, de Le Corbusier (1925), propõe-se destruir a malha dos velhos bairros de Paris, substituída por arranha-céus padronizados, conservando apenas alguns monumentos heterogêneos, *Notre-Dame* de Paris, o Arco do Triunfo, o *Sacré-Coeur* e a Torre Eiffel: inventário que já anuncia a concepção midiática dos monumentos signos. (CHOAY, 2006)

Claro, a prática não era inédita. Desde do início da idade Moderna, e particularmente com as reformas de ampla escala de Haussmann em Paris em meados do século XIX, as cidades periodicamente foram reformadas sob as justificativas de insalubridade, de falta de segurança ou de desejo governamental. Nessas investidas, monumentos novos foram erguidos e novas memórias implantadas no espaço urbano.

Essa ideologia da tábula rasa, aplicada aos centros antigos durante a década de 1950, só deixou de prevalecer na França com a criação por André Malraux em 1962 da lei sobre as áreas protegidas - na verdade uma medida de urgência inspirada pela figura museal da cidade. Contestados na Europa, nem por isso os CIAM deixariam de prosseguir em sua obra iconoclasta nos países em desenvolvimento e a trabalhar na desconstrução de alguns dos mais belos bairros do Oriente Médios, como em Damasco e Alepo. (CHOAY, 2006)

Ao mesmo tempo, em uma atitude protecionista, muitas obras modernistas foram tombadas como patrimônio logo após sua edificação. Le Corbusier fez isso com boa parte de seus trabalhos. Uma segunda camada desse aspecto é o tombamento de obras

fac-símiles. Essa prática se apresenta como uma construção da história material que valida o parâmetro presente de então. Para tanto, era condizente reconstruir edifícios coloniais, com técnicas modernas, par assegurar a linhagem histórica material na paisagem.

Concomitantemente, a prática de reconstrução de edifícios antigos foi empregada em larga escala no Pós-Guerra, sendo notório o caso de Varsóvia - 90% destruída e reconstruída ao molde de sua configuração no século XII. Como o Colégio do Pátio, sua reconstrução se deu com base em uma pesquisa iconográfica. Em um *loop*, a construção física na cidade se torna o que um dia foi retratado por um artista ou por um fotógrafo.

Nesse contexto, é interessante ressaltar a acusação do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT), criado em 1969, de que o novo edifício do Pátio do Colégio se tratava de uma ‘falsificação da paisagem’, determinando então a suspensão de suas obras, só retomada alguns anos depois por decisão judicial. (LOMONACO, 2004). O que impressiona é que esse *mise-em-scène* já aparecia como discussão em relação à preservação da cidade desde o início do século XIX. Um dos primeiros teóricos do patrimônio histórico, o arquiteto Viollet-le-Duc, o via como um “fundamento da arte urbana”: “trata-se de apresentar o monumento como um espetáculo, de mostrá-lo sob o ângulo mais favorável”. Portanto, “restaurar um edifício é restituí-lo a um estado completo que pode nunca ter existido num momento dado”, instituindo “na prática um intervencionismo militante” através de “uma concepção ‘ideal’ dos monumentos históricos”. Nessa perspectiva, a construção ser antiga ou não era irrelevante; sua função como imagem, como símbolo era essencial, desvinculada da ideia de valor de originalidade. Para Choay, “na maioria dos casos, a restauração continua fiel aos princípios de Viollet-le-Duc”. (CHOAY, 2006).

SUBA CR
NASCEU A
DEDICADA AO
PELO

pela decisiva influência
o pequeno mas
extraordinário não de
rgia e operosidade exerceu
sobre o descobrimento e a
ilização edificada em plena
barbaria e a custa de tão
intrépidos e abnegados

Ao mesmo tempo, o artista e design William Morris, também pioneiro na teorização acerca do patrimônio histórico, mas com argumentação oposta a de Viollet-le-Duc, via os monumentos como “parte do mobiliário de nossa vida cotidiana”, demonstrando “a precariedade que os insere na grande cadeia temporal e situa-os, ao contrário dos objetos de museu, no mesmo plano dos edifícios do presente, chamados a desempenhar a mesma função e a ter o mesmo destino”. No exemplo extremo de um outro posicionamento, temos a prática japonesa de “conservação dos monumentos mediante reconstrução ritual”: uma demolição vista como positiva dos monumentos, com a construção periódica de “réplicas exatas de templos originais, cujas cópias anteriores são então destruídas” (CHOAY, 2006).

A questão de assegurar a diversidade da paisagem construída em diferentes épocas, espelho da história humana e das camadas políticas, econômicas e culturais remete de fato à ideia do museu, de uma salvaguarda de todas as obras sob um mesmo cuidado em condições neutras a fim de preservá-las e torna-las acessíveis. Esse desejo pode ser constatado desde o Império Romano já durante o século II com a construção da *Villa Hadriana* em Tivoli, na Itália: um complexo de edifícios que deveriam ser a reconstrução das obras que o Imperador Adriano viu durante suas viagens, como um museu de arquitetura. Essa ideia é atualizada periodicamente, como no início do século XX com o projeto de uma acrópole moderna desenvolvida por Franklin Smith para Washington, nos Estados Unidos da América. O arquiteto apresentou ao Congresso os planos de um museu nacional de arte e história, sugerindo que se reproduzisse em escala natural um conjunto de monumentos das principais civilizações antigas: “a ciência moderna pode reconstruir os monumentos e os edifícios antigos com uma exatidão de detalhes muito mais impressionante e instrutiva que os museus europeus, que expõem nas vitrines objetos heteróclitos e muitas vezes até fragmentos” (CHOAY, 2006). É uma ideia do *mise-en-scène* da cidade ao extremo, aliada aos fundamentos do museu e da crença do valor

insuperável da tecnologia moderna como rede de proteção e índice de uma evolução humana.

A partir do século XX, esse ideário tomou um novo contorno com a imagem fotográfica e suas possibilidades de reprodução e reelaboração da forma de acesso aos bens culturais. É notável a celebração da imagem da cidade como produto através dos cartões-postais fotográficos, cujas cenas incríveis promoviam ao mesmo tempo uma monumentalização e um esvaziamento do lugar retratado. Para Viollet-le-Duc, a restauração radical era a constatação do óbito de um passado que não estava mais presente. Talvez os cartões-postais pudessem ser a foto final e retocada utilizada para a posteridade. No entanto hoje, essa foto parece estar em constante mutação.

A possibilidade de reconstrução e mobilização de diferentes memórias ininterruptamente por todos os usuários das redes sociais modifica a disputa pela memória na esfera pública, tradicionalmente instaurada no espaço físico da cidade. “Nas últimas décadas, testemunhamos um crescimento e talvez até uma obsessão em relação à memória e sua manifestação física num lugar”. (HATUKA, 2017) A crise do monumento tradicional acompanha a luta por outras narrativas históricas e pelo uso do espaço público de determinada maneira, o que promove uma pulverização da demarcação das diferentes memórias pelo corpo da cidade. A obsessão com a cultura da memória então apresenta as duas faces: a de contestação e a de consumo. Do mesmo modo que os lugares recebem atenção por sua história no processo de revisão dela, também se tornam atrativos para o turismo, para o consumo da uma cidade como portadora de memórias únicas e específicas. A proliferação de memoriais e museus e a inserção do espectador como agente ativo deles configura-se como parte da indústria cultural do turismo e propicia que esses locais sejam pontos de entretenimento dentro da lógica da ‘economia da experiência’. Essa lógica, cada vez mais presente na vida cultural desde o fim do século XX, visa substituir parte do consumo de

bens e serviços pelo oferecimento de experiências pessoais. Por outro lado, a partir das décadas de 1970, a expansão dos estudos sobre a memória coletiva com enfoque especial em “genealogias de identidades perdidas ou oprimidas, ajudou a fomentar a postura do cidadão participativo do ambiente construído da cidade”. (HATUKA, 2017) A memória coletiva é vista como material elástico, mudando a postura do cidadão em relação ao planejamento e à arquitetura da cidade a partir da década de 1960, tornando-o ativo no processo.

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. (NORA, 1993)

A História não é mais uma narrativa contínua, mas uma construção de interpretações críticas no agora. A cidade se torna a “esfera concreta de negociação em relação às narrativas”, sendo que “as mudanças discursivas transformaram o mapa da memória da cidade de um instrumento de luta social em um instrumento de poder” (HATUKA, 2017). Pierre Nora observa esse processo como parte integrante da descolonização das nações periféricas, do fim das sociedades-memória (os grupos que asseguravam a transmissão de determinada memória coletiva), do fim das ideologias-memórias (que normatizavam a passagem do passado para o futuro) e do “modo mesmo da percepção histórica que, com a ajuda da mídia, dilatou-se prodigiosamente, substituindo uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade” (NORA, 1993).

A significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os ‘limites’ epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes – mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas. Isto porque a demografia do novo internacionalismo é a

história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos. [...] Minha ênfase na dimensão temporal na inscrição dessas identidades políticas – que são também potentes fontes simbólicas e afetivas de identidade cultural – serve para deslocar o historicismo que tem dominado as discussões da nação como uma força cultural. A equivalência linear entre evento e ideia, que o historicismo propõe, geralmente dá significado a um povo, uma nação ou uma cultura nacional enquanto categoria sociológica empírica ou entidade cultural holística. No entanto, a força narrativa e psicológica que a nacionalidade apresenta na produção cultural e na projeção política é o efeito da ambivalência da ‘nação’ como estratégia narrativa. (BHABHA, 2014)

O que isso demonstra por fim é a interrupção do elo entre a adequação da história e da memória ligada ao desenvolvimento nacional. Quando se reconstrói a interpretação sobre o passado “significa que nós não nos identificamos mais completamente com sua herança. Interrogar uma tradição, por mais venerável que ela seja, é não mais se reconhecer como seu único portador” (NORA, 1993). A perda da hegemonia memorial do monumento também está atrelada ao desenvolvimento da imprensa no século XIX, efetivada com o aperfeiçoamento e difusão das memórias artificiais cujas “técnicas de gravação de imagem e som, que aprisionam e restituem o passado sob uma forma mais concreta que se dirigem diretamente aos sentidos e à sensibilidade.” (CHOAY, 2006)

Patrimônio e transmissão

O culto que se rende hoje ao patrimônio histórico deve merecer de nós mais do que simples aprovação. Ele requer um questionamento, porque se constitui num elemento revelador, negligenciado, mas brilhante, de uma condição da sociedade e das questões que ela encerra. (CHOAY, 2006)

O conceito de monumento histórico foi formulado no início do século XV, no contexto do Renascimento, mas foi após a Revolução Francesa que a ideia de patrimônio nacional foi

atrelada à construção de identidades locais. A Revolução (e a Era Moderna) se iniciou com uma destruição: a da Bastilha, em 1789. Três anos após esse episódio, outro monumento, nesse caso que foi edificado como representação ideológica, também foi destruído: tratava-se da estátua equestre em homenagem à Luís XIV. Aí, já em um contexto revolucionário pleno, o ato da destruição foi absolutamente consciente de sua importância simbólica por parte de seus protagonistas. A partir de então, houve uma compreensão a respeito do distanciamento histórico entre passado e presente e a necessidade de medidas institucionais para preservação dos indícios materiais anteriores à Revolução, além da criação de novos. A Comissão dos Monumentos Históricos foi criada então em 1837 para “proteção das reminiscências da Antiguidade, dos edifícios religiosos da Idade Média e alguns castelos.” (CHOAY, 2006)

No decorrer do século XX, houve uma expansão da abrangência protecionista para praticamente “todas as formas da arte de construir, eruditas e populares, urbanas e rurais, todas as categorias de edifícios, públicos e privados”. Por fim, “o domínio patrimonial não se limita mais aos edifícios individuais; ele agora compreende os aglomerados de edificações e a malha urbana: aglomerados de casas e bairros, aldeias, cidades inteiras e mesmo conjuntos de cidades.” (CHOAY, 2006) A consagração do monumento histórico aparece diretamente ligada ao advento da era industrial e das suas consecutivas destruições. A preservação talvez seja uma das grandes invenções da modernidade, já que toda a ideia de modernização gera a questão do que manter. (KOOLHAS, 2014)

Os parâmetros de conservação se ampliaram e diversificaram cada vez mais até o final do século XX. O patrimônio não seria mais apenas o construído como monumento, arquitetura, cidade, mas o que era construído pelas tradições, pelas práticas sociais. No fundo, da mesma maneira que as edificações físicas, seria tudo que estava em risco de destruição, de aniquilamento. Temos

história de São Paulo e suas origens. Onde a cidade foi fundada, o Colégio Jesuíta, criado na época da colonização com o intuito de evangelizar os indígenas acabou sendo tombado. Hoje totalmente reestruturado, hoje totalmente transformado em um museu com um belo e inestimável, possibilita o visitante entender mais sobre o surgimento da metrópole da América Latina.
#pateodocolégio #patiodocolégio #pat

anel Carnaval no centro # #carnaval
#pateodocolégio #centro #texturas

52

ricardo_olimpio • Follow
ricardo_olimpio Noite no Pateo
#SampaDesigual #SituacaoDeRua
#assistenciasocial #direitoshumanos
#sompacity #saopaulocity
#brazilianarchitecture #oldarchitecture
#pateodocolégio #pauliceiadessairada
assistente_social Muito bom! 🍷

♡ Q

PICHAÇÃO EM COLÉGIO DE SP - ASPECTOS JURIDICOS

@JULIANACAVALCANTEADV

julianacavalcanteadv • Follow

julianacavalcanteadv Boa noite, amigos!

Na última quinta-feira, 12/04, a polícia de São Paulo deteve um casal suspeito de pichar Pátio do Colégio (Largo Pateo do Colégio), considerado como um complexo histórico-cultural da cidade de SP, cuja construção foi solicitada pela Companhia de Jesus há mais de 400 anos atrás. Na manhã da terça-feira, 10/04, o monumento apareceu com a frase "Olhai por nós" (sic). Além do Pátio, o casal também é suspeito de ter pichado o monumento das Bandeiras, o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e o Fórum Butantã.

A legislação de SP prevê multa de R\$ 5 mil para quem for flagrado pichando muros

36 likes

APR 15

Log in to like or comment.

a partir da década de 1990, no Brasil por exemplo, o tombamento de bens de diferentes matrizes históricas como patrimônio nacional, como o terreiro de candomblé Axé Ilê Obá. Esse tipo de reconhecimento apontou também caminhos de salvaguarda de uma memória de ordem popular e dinâmica. Para completar, a partir da década de 2000, instituiu-se o tombamento de bens imateriais, definidos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como

práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas) ²

Esses bens se configuram como ações desenvolvidas dentro de uma sociedade, por vezes atreladas à locais específicos e reconhecidas por uma relevância social e cultural formadora de identidade e memória. Não são símbolos edificadas com intenção de representação permanente, mas são temporais e se modificam com a atuação dos indivíduos envolvidos.

Essa relativa nova perspectiva do que é patrimônio e das ações institucionais de preservação da memória condiz com as mudanças na percepção sobre a História e provê um papel social legitimado para grupos e atividades que até então não eram valorizados oficialmente. Do alegórico (o monumento tradicional), para a reconstrução (do objeto histórico perdido), para a ação (que constrói memória com a prática cotidiana humana): parece um percurso de uma evolução sobre as práticas de edificação da memória, mas talvez seja de fato uma espiral, uma tentativa de adaptação da complexidade do conceito de memória atual com a horizontalidade e correlação que um dia existiu nas ‘sociedades-memória’. É o desafio da transmissão da memória coletiva em uma contemporaneidade na qual o digital assume um papel preponderante, tanto assegurando a

² In: <http://portal.iphan.gov.br/>

salvaguarda da memória em arquivos virtuais ilimitados, como disponibilizando, suprimindo e alimentando incessantemente a memória cotidiana e as indústrias do patrimônio e do turismo global.

No caso específico do ‘Monumento a Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo’, a movimentação inicial para fomentar a discussão sobre o novo símbolo no espaço público se deu a partir de cartas, jornais e círculos sociais de protagonistas da vida social e cultural da cidade. Hoje, a função do jornal de tornar público o desejo de determinados grupos e endossar a opinião da população para uma ‘benfeitoria’ parece ter se deslocado para a propaganda no sentido mais amplo da prática. Para além dos meios de comunicação tradicionais, a promoção feita pelos usuários da internet e de aplicativos se configura como articulação de causas e promoção de memórias. Podemos adensar a construção da memória de um lugar para além de sua constituição física e as ações desenvolvidas ali com a inserção da pluralidade de informações geradas nas redes sociais. Através da produção de fotos e textos sobre esses espaços históricos carregados de camadas e significados, acabamos por nos identificar com determinados aspectos que nos são repassados e os perpetuamos. As frases e imagens nas redes forjam a memória coletiva tanto quanto os livros e os jornais em outras épocas. É um amplo campo que se torna mais complexo a cada dia, um veículo poderoso da relação entre as pessoas e a memória da cidade. Se configuram os novos documentos, disseminados instantaneamente pelos meios digitais, possibilitando outras construções narrativas ou reiterando as já existentes. Tanto no sítio histórico físico como em suas documentações virtuais há a intenção de apreensão de um local e de um tempo, convertendo-os como registros de uma realidade. No entanto, existem incessantes escolhas implícitas nesse movimento.

Na plataforma *Instagram*, observamos como o Pátio do Colégio e ‘Monumento a Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo’

sunkeneyes • Follow
PATEO Do Colégio

sunkeneyes Photo shoot with members of Vai-Vai samba school from São Paulo. Its 2019 samba plot is "Quilombo do Futuro". These men are members of the "Força Alvinegra" section.

Section leader: @babipams
Section: @falvinegra
Samba school: @vaivaioficial

45 likes

FEBRUARY 28

ggullis Fui nessa foto logo cedo e encontrei alguns amigos. É incrível ver o monte de idéias e teorias malucas que as pessoas criam sobre esse acontecimento. *PS: Pessoal não briguem nos comentários, isso só vai alimentar seu ego de querer pensar q sabe mais que o outro. Ao invés disso concentre sua energia a ajudar alguém nesse dia.

806 likes

APRIL 11, 2018

Log in to like or comment.

willmartani • Follow
Pateo Do Collegio

willmartani Olhai por nois #pateodocolégio #sampa #sampapudica #saopauloporvoce #pixo #saopaulo

24 likes

APRIL 18, 2018

Log in to like or comment.

são interpretados por quem os visita atualmente. A mídia social é uma via direta para acessar qual tipo de memória está estabelecida em uma abrangente parcela da população e quais questionamentos surgem através das observações de determinados símbolos e índices. Entre as mais comuns, está a ideia do local como 'berço' da cidade, ponto 'onde tudo começou' e 'primeira edificação'. Também equívocos como atribuição ao Pátio como marco zero de São Paulo e acerca das datas das construções. De fato, há poucas menções do colégio como réplica, ele figura na memória popular como sendo a construção original do século XVI. Por outro lado, podemos identificar *posts* de crítica à religião e a relação 'opressora' da doutrina católica, de atividade solidária com a população de rua que habita o Pátio e de referências ao amor-ódio pela cidade 'selva de pedra'. "Pode ser o momento de desenvolver outra abordagem em relação ao patrimônio e à memória, uma que não se imponha fisicamente e redirecione o foco para a esfera virtual" (HATUKA, 2017). O dinamismo das mudanças de São Paulo pode ser visto como um fator propulsor dessa movimentação. Nesse sentido, a valorização das práticas sociais cotidianas e o meio digital são fontes poderosas para tornar o usufruto da cidade dinâmico e em contínua transformação.

Em muitos casos de mudanças políticas intensas, como na já citada Revolução Francesa ou no fim do regime soviético na Rússia, os monumentos figuraram como pontos-chaves de uma limpeza histórica e simbólica. Estátuas decapitadas, conjuntos destruídos, obras retiradas do espaço público para serem alocadas em depósitos fazem parte de nossa lembrança de uma grande falência e da substituição do inadequado por um novo modelo. Em outro momento, durante os bombardeios da Segunda Guerra Mundial, os registros mostraram o esforço descomunal do governo e dos cidadãos italianos em protegerem seus monumentos, com barricadas de sacos de areia e estruturas de madeira e ferro, como se essas obras fossem uma parte tão intrínseca da nação que as perder significaria o desmantelamento

de sua própria identidade. Hoje, parece que nossos monumentos permanecem em uma zona de existência entre esses dois exemplos de preservação/destruição: por um lado se acirra a necessidade de substituí-los, visto o desolamento simbólico que geram em determinada maneira; por outro, a vontade de preservá-los como algo que contém história, seja qual for que esteja ali representada. Dessa disputa, o que percebemos de fato é uma reivindicação por direitos expressos simbolicamente nas esferas públicas, pela maior igualdade de vozes e usufruto. Essa batalha é o espírito de nossa época.

É necessário sondar a imagem patrimonial com um olhar crítico ou clínico que nos faça separar e dissociar os materiais heterogêneos com os quais a construímos. [...] Nessa época em que não construímos mais tais monumentos e em que abandonamos os modos articulados tradicionais de construir, defrontamo-nos, no entanto, com a perda do poder sobre o tempo orgânico que nos era oferecido por esses artefatos, por intermédio do nosso corpo. Esse poder, essa relação ancestral com a duração, são agora objeto de um desejo feroz e insaciável, vividos como ausência e como carência intoleráveis, de que o patrimônio pré-industrial constituiria a chave perdida, cujo vazio a imagem patrimonial serviria simbolicamente para preencher. (CHOAY, 2006)

Um simulacro nunca será o guardião de uma memória que não lhe pertence, mas será veículo para outras. O Pátio do Colégio não é símbolo da origem gloriosa de São Paulo, mas o conjunto edificado que talvez mais represente sua história: como uma sobreposição de construções e destruições desencadeadas por visões e interesses de diferentes grupos conforme o panorama econômico e político. Que uma abordagem arqueológica, como Foucault ressaltou, possa ser o instrumento para essa batalha sobre a memória contemporânea.

_projeto de terra, pedra e palavra

2018/2019 - areia, andaime, plástico, cimento, argila, juta, ferro, terra, pedra portuguesa, granito, tecido, entulho, fotos impressas, musgo, plantas de calçada

No projeto 'De terra, pedra e palavra' questões relativas à construção, destruição, display, exposição e ressignificação de um local histórico são exploradas através da realização de uma obra instalativa no espaço expositivo. A obra reflete os resultados de pesquisa e investigação plástica a partir de coleta de diferentes registros históricos, incluindo vestígios materiais, matérias de jornal e postagens virtuais das redes sociais e de informação acerca de um local escolhido - o Pátio do Colégio em São Paulo. Símbolo primordial da cidade, suas particularidades de construção, uso e simbologia elucidam o processo de desenvolvimento brasileiro. Nesse espaço de uso público, o primeiro largo da então vila, confluem religiosidade, opressão, descaso, patrimônio e memória.

Alguns dos monumentos politicamente mais significativos da cidade, isto é, que seriam 'encarregados' de simbolizar moralmente a história e o povo paulistano, começaram a ser engendrados a partir de discussões em cartas, jornais e círculos restritos. Por muitas vezes uma 'causa' começava a ganhar corpo e uma movimentação social e política surgia em prol da celebração de algo memorável para seus partidários que ainda permanecia sem um símbolo físico adequado. Hoje, a função do jornal de tornar público o desejo de

determinados grupos e endossar a opinião da população para uma 'benfeitoria' parece ter se deslocado para uma prática mais ampla. Essa envolve, além da utilização dos meios de comunicação tradicionais, a promoção feita pelos próprios usuários da internet, de redes sociais e aplicativos como o *Instagram* como articuladores de causas e influenciadores de opinião. Pensando em relação à cidade como chave desse tipo de ação, verificamos uma via de duas mãos: ao mesmo tempo em que os locais históricos alimentam a identidade local, eles participam da indústria do turismo global e estão sujeitos à manipulação de suas memórias.

O projeto aqui apresentado parte desse contexto como uma proposta de investigação plástica e histórica acerca de determinado local a partir dos documentos históricos (sejam resquícios físicos ou relatos escritos). O local escolhido é o Pátio do Colégio, no centro de São Paulo. Sítio originário da ocupação da cidade, suas construções foram diversas vezes destruídas e sua função modificada. O edifício atual é uma réplica do que teria sido o colégio jesuíta, edificada entre as décadas de 1950 e 70 como um monumento em si à fundação da cidade, rivalizando com o monumento alegórico da década de 1920 que se encontra defronte. Em um espaço com tantos estratos e significados, acabamos por nos identificar com determinados aspectos que nos são repassados e os perpetuamos. Nossas frases e imagens nas redes de informação vão forjando a memória coletiva tanto quanto os livros e os jornais em outras épocas. Lidar com a noção de objetos de valor histórico como documentos da realidade assim como as construções de narrativas cotidianas se torna essencial. Em ambos há a intenção de apreensão de um local e de um tempo, como registros da verdade, no entanto, sempre há uma escolha implícita nesse movimento que é de revisão, decomposição e reafirmação. Os novos documentos formam novos monumentos, estamos a todo tempo os construindo. Em 'De terra, pedra e palavra', a partir de pesquisa e coleta de

diferentes registros históricos, incluindo vestígios materiais, matérias de jornal e postagens virtuais das redes sociais e de informação, questões relativas à construção, destruição, display, exposição e ressignificação de um local histórico são exploradas.

A instalação é composta por um ambiente no qual matéria, composição, textura e odor dos elementos dispostos, confeccionados com materiais da construção civil, como areia, pedra, metal, lona plástica e andaime; materiais de descarte, como entulho e chapas usadas, e materiais de acabamento, como tecidos impressos, são explorados. Os elementos tem como referência formal e funcional os displays expositivos institucionais, constituídos de madeira, ferro e vidro, e seus conteúdos, como vestígios e réplicas. Também dispositivos de reprodução construtiva, como moldes, seja de colunas históricas, seja de vigas de concreto modernas, e de restauro e conservação de peças, como plataformas com escoras para armazenamento de estátuas após sua retirada de seu local de origem. Esses elementos, estipulados a partir de objetos encontrados no Pátio do Colégio e em registros fotográficos de diferentes épocas, são tensionados entre si e em relação à frases colidas em arquivos, sejam relatos de viajantes e editais de concurso público, até *posts* atuais em redes sociais. Cada registro, seja material ou textual, traz em si um pedaço de memória eleita para constituir a imagem atual do local. A ideia é prover uma experiência condensada dessas múltiplas camadas.

São apresentadas também três maquetes projetivas de ambientes, incluindo a da própria instalação do local:

_maquete ambiente 1: displays, peças em restauro e objeto embrulhado

_maquete ambiente 2: capitel no canteiro de obras

_maquete ambiente 3: maciço de colunas negativas e fôrma vertical

_maquetes
de terra, pedra e palavra

maquetes de estudo
para obras e instalações
2018

**a gente ignora o cheiro
ruim, os mendigos e o
vendedor de chip e finge
que vive em 1800**

_ registros históricos: frase publicada em rede social
sobre o Pátio do Colégio, suas construções e usos.

**pela decisiva influência que o
pequeno mas extraordinário
núcleo de energia e operosidade
exerceu sobre o descobrimento
e a civilização edificada em plena
barbaria e a custa de tão intrépidos e
abnegados sacrifícios**

_ registros históricos: frase retirada do edital público para
concurso do 'monumento à glória dos fundadores de são paulo'

[esse monumento] representa a reparação de uma falta que cometemos para com a nossa tradição. Causa realmente pasmo ver como deixamos por tanto tempo de comemorar condignamente um fato de tão subida importância como a fundação da cidade de São Paulo

_registros históricos: frase retirada de reportagem do jornal O Estado de S. Paulo publicada no dia seguinte à inauguração do monumento em 1925 citando as palavras de Ramos de Azevedo sobre convocação feita por Adolfo Pinto em 1909.

os prédios crescem mas o amor não

_ registros históricos: frase publicada em rede social
sobre o Pátio do Colégio, suas construções e usos.

a arquitetura é testemunha do passado

_ registros históricos: frase publicada em rede social
sobre o Pátio do Colégio, suas construções e usos.

_exposição de terra, pedra e palavra

Espaço Cultural Porto Seguro
Coletiva Novas Efervescências
de 11 de maio a 21 de julho de 2019

*produzido com apoio do Espaço Cultural Porto Seguro - Edital
Novas Efervescências 2019*

os paulistanos do
pados com par
os moradores d
oma péia pra sa

um prédio dos
lso histórico"

NÓIS
lãos paulistanos do bem tão
preocupados com paredes fake

_frente 2 ocupação-monumento: uma outra memória para são paulo hoje

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

que tem dinheiro e os projetos arquitetônicos modernistas de vanguarda falharam perante essa regra, sendo majoritariamente desfrutados também por uma elite.

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

O lugar, conhecido como Ocupação 9 de Julho, é coordenado pelo MSTC - Movimento sem Teto do Centro, responsável pela organização, funcionamento e apoio aos moradores. Desde 1997, data de sua primeira ocupação, revezou-se períodos de zelo e abandono do prédio: a adaptação e a restauração do ambiente promovido pelas famílias ocupantes trazem a revitalização da área e, consequentemente, o despejo desses moradores e a falta de utilidade do edifício acarreta a deterioração e o entrave ao uso social da propriedade. Em 2006 foi desenhado um projeto de habitação social para o conjunto arquitetônico, no entanto, engavetado posteriormente. Em 2010 houve uma grande desocupação e em 2015 o INSS passou o edifício para a posse da Prefeitura a fim de sanar dívidas, reabilitando a promessa de transformação do local em habitação social através

de parceria público-privada. Na prática, o prédio continuou vazio. Em outubro de 2016 o MSTC em conjunto com a rede ampla do FLM - Frente de Luta por Moradia - promoveu uma ação coordenada de ocupação de 31 terrenos e construções em desuso na capital paulista. Alguns foram reavidos através de pedidos de reintegração de posse, outros começaram a funcionar como porto seguro para pessoas em diferentes situações de vida, desde refugiados de países da África Central até jovens mulheres com crianças pequenas, sem apoio familiar ou fonte de renda.

Hoje, em São Paulo, 30% da população tem renda mínima para financiamento de um imóvel. Aos 70% restante é excluída a possibilidade de adquirir uma moradia própria¹. O aluguel social não é incentivado pelo poder público. São os impactos de um modelo para a habitação baseado no mercado e no crédito, que espelham a expansão do capital financeiro através da propriedade imobiliária.

A crença de que os mercados podem regular a alocação da terra urbana e da moradia como forma mais racional de distribuição de recursos, combinada com produtos financeiros experimentais e 'criativos' vinculados ao financiamento do espaço construído, levou as políticas públicas a abandonar conceitos de moradia como um bem social e de cidade como um artefato público. As políticas habitacionais e urbanas renunciaram ao papel de distribuição de riqueza, bem comum que a sociedade concorda em dividir ou prover para aqueles com menos recursos, para se transformarem em mecanismo de extração de renda, ganho financeiro e acumulação de riqueza. Esse processo resultou na despossessão massiva de territórios, na criação de pobres urbanos 'sem lugar', em novos processos de subjetivação estruturados pela lógica do endividamento, além de ter ampliado significativamente a segregação nas cidades." (ROLNIK, 2015)

Entre as décadas de 1950 a 1970, a construção de habitações pelo setor público sustentou o crescimento de muitas nações, alinhando trabalho, capital e reconstrução das cidades, tanto por

¹ Informação fornecida por Erminia Maricato durante a disciplina AUP 5914 - 'A produção do espaço urbano e conflitos sociais' ministrada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU-USP no primeiro semestre de 2017.

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

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

As bandeiras

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

A terra no campo é elemento de produção; na cidade é de consumo. Com a retração industrial nas últimas décadas, o empreendedorismo financeiro encontra rentabilidade na construção imobiliária. É uma atividade complexa, pois lida com uma necessidade básica da sociedade, mas se desenvolve visando o maior lucro possível. Para tanto, emprega extrema rapidez ou morosidade, dependendo do que for mais interessante em relação a outros investimentos externos que agregam valor à edificação, como o planejamento de um *shopping* ou metrô na proximidade, além da relação com programas governamentais de crédito e investimento. O lucro não vem apenas da atividade produtiva, mas de toda uma cadeia exploratória da cidade como um bem consumível. Afinal, não se mora em um apartamento apenas, mas também na intersecção desse espaço com os equipamentos de seu entorno.²

A bandeira é o primeiro componente que se adere ao edifício ocupado: após a entrada, muitas vezes depois de golpes de marreta e derrubada de portões, ela é hasteada no beiral de uma sacada ou janela, transmitindo à sociedade que aquele espaço tem um novo uso e está sob guarda de determinado movimento de moradia. Andando pelo centro, observamos diversas bandeiras que denotam como a causa é urgente e uma das mais complexas

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

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

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

A escultura, o monumento e o processo

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

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

XX. Tradicionalmente

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

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

Ao mesmo tempo, esses artistas começaram a lidar com a ideia de ‘locais demarcados’ e ‘mapeamentos’ para constituírem suas obras. É como uma volta da relevância do local da escultura para a sua realização, no entanto, de um modo oposto: ao invés da representatividade histórica e cultural do local se fundir ao tema representado e dar sentido e visibilidade à obra ali instalada, o local passa a ter relevância como plano possível para uma

experiência física, sensorial e conceitual. Esse local geralmente é situado nas áreas de exclusão da 'cultura', como subúrbios, desertos, campos, e funcionam como espelhos inversos, potentes instrumentos de ressignificação do que é o espaço construído forjado constantemente através da pressão cultural, como em 'The Monuments of Passaic' de 1967 de Robert Smithson. A partir de uma expedição à cidade industrial em que nasceu, o artista registra fotograficamente construções que seriam exemplares de um novo tipo de monumento: uma ponte, um conjunto de canos, uma caixa de areia. Sua apreensão se dá por meio da observação material dos elementos ordinários, 'vazios', que para ele "ao invés de causar-nos a lembrança do passado como os velhos monumentos, [...] parecem causar em nós o esquecimento do futuro" como "ruínas em reverso". São formas não permanentes, apenas registradas por fotos, que denotam uma nova e desiludida visão do conceito de monumento, na curva histórica de sua obsolescência. (SMITHSON, 1967).

O artista então aí é um observador e ativador de "operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais", utilizando diversos meios materiais e estratégicos para isso, trabalhando como um explorador de relações complexas. (KRAUSS, 1979) Gordon Matta-Clark, por exemplo, volta especial atenção aos vazios, aos hiatos urbanos, tanto pesquisando e coletando registros sobre esses espaços - como a ação de compra em leilão de lotes ínfimos da cidade de Nova Iorque e a expedição ao subsolo de Paris - como produzindo trabalhos diretamente na arquitetura ou em circunstância dela. Lidando com o funcionamento da cidade, Matta-Clark produziu trabalhos que consistiam em ações nesses hiatos urbanos: um banquete servido com o cozimento de um porco embaixo da Ponte do Brooklyn em Nova Iorque em 1971, por exemplo, e a abertura e gerenciamento de um restaurante em conjunto com outros artistas entre 1971 e 1974 chamado 'Food'. Para Matta-Clark a comida era um processo de alquimia artística de transformação dos ingredientes e seu oferecimento um puro valor de troca. Já Joseph Beuys, com

seu conceito de 'escultura social', cujo potencial revolucionário se construiria por meio da ação, "expandiu a definição de arte através da atividade política fundando núcleos coletivos, como o Partido Estudantil Alemão em 1967, a Universidade Livre Internacional de 1974 e como membro do Partido Verde." (MESQUITA, 2008)

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

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

No Brasil, já em 1964, Lygia Clark e Hélio Oiticica foram precursores em suas propostas experimentais e participativas, cujas obras só existiriam a partir do uso do público, no cruzamento entre objeto, corpo e ação, muitas vezes no espaço social marginalizado ou não institucionalizado. Com o endurecimento dos regimes autoritários, uma 'arte de guerrilha', ativista, processual, opunha-se ao *status quo* e comprometia-se com a sociedade de maneira diretamente política. Na exposição 'Do corpo à terra', com organização de Frederico Moraes, os artistas foram convidados a realizarem ações no Palácio das Artes e no Parque Municipal de Belo Horizonte, resultando em algumas das obras mais potentes da época, como as 'Trouxas ensanguentadas' de Barrio e 'Tiradentes: totem-monumento ao preso político' de Cildo Meireles. Na Argentina, o projeto Tucumán Arte de 1968 foi "um trabalho intervencionista de contra informação" no qual

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

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

A vontade de estabelecer relações de troca pautam a realização de certos monumentos, de fato, já nas décadas anteriores. Idealizado por Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz, o ‘*Monument against fascism*’ é erigido em 1986: com 12 metros de altura, a coluna com quatro faces revestidas de chumbo foi instalada em uma rua movimentada, em Hamburgo, na Alemanha. Junto

à estrutura estavam disponíveis cinzéis que possibilitavam que quem passasse por ali assinasse e escrevesse no monumento, em um movimento duplo de apoiar a causa antifascista e fazer parte da obra. Quando a superfície era saturada de assinaturas e mensagens, dois metros da altura da coluna eram enterrados. Depois de sete anos de existência, em 1993, o monumento estava totalmente sob a terra. “É um monumento cuja matéria é aço, chumbo, palavra e tempo” (MENEZES, 2012). Aqui o monumento é dedicado à uma luta social e ideológica e, por consequência, a todos que sofreram com o fascismo e ainda sofrem. Para além disso, ele coloca a população contemporânea como agente ativo da memória e da militância através da prática de uma troca intermediada pela materialidade da obra.

O que se observa a partir dos anos 1990 é uma radicalização dessa vontade e a supressão do objeto ‘artístico’ como meio de interação sistematicamente. Muitas obras são acontecimentos que permitem uma troca direta entre público, artista, local, oferecendo um usufruto imediato. Rirkrit Tiravanija, por exemplo, inclui em sua prática artística cozinhar e servir jantares em galerias, dispor réplicas de seu apartamento para o público viver durante o período expositivo e construir uma estação de televisão pirata com instruções para reprodução. Para além da interação e participação no campo da arte, a preocupação se insere no âmbito do uso dos espaços de produção e sociabilidade. Em 2003, Tiravanija se tornou co-fundador da ‘*The Land Foundation*’, viabilizada em uma área de seis hectares ao norte da Tailândia. A intenção com o local é promover uma comunidade livre de propriedade, onde pode-se cultivar tradicionalmente arroz e outros insumos, captar energia solar, construir casas e pontes ao mesmo tempo em que projetos artísticos são desenvolvidos em um caráter laboratorial.

Nesse momento encontramos um ponto de inflexão: para Bourriaud, a efemeridade da obra de arte, como uma série de acontecimentos com duração própria, “não tem nada a invejar o

‘monumento’ clássico, no tocante aos efeitos de longa duração”. Ela atinge a uma ‘eternidade’ em sua qualidade de ‘ser pontual e temporária’. Os trabalhos de Felix Gonzalez-Torres, por exemplo, possuem qualidades que propagam “uma função essencial do monumento: a conjunção de um indivíduo e sua época no interior de uma única forma” (BOURRIAUD, 2009).

Assim, as obras reservam “um lugar central para a negociação, para o desenvolvimento de uma coabitação; (...) levam o espectador a tomar consciência do contexto em que se encontra” (BOURRIAUD, 2009). Como dilatações da vida pessoal implicadas socialmente no mundo contemporâneo, observadas em Gonzalez-Torres, ou como com propostas de relações inseridas na dinâmica da produção e da propriedade, como em ‘*The Land Foundation*’, na sequência lógica dessa prática, podemos pensar de fato na possibilidade do monumento conceitual, imaterial, composto a partir da relação interpessoal e da dinâmica desenvolvida com a experiência conjunta. É o que Santiago Sierra imagina com ‘*Conceptual Monument*’. A proposta foi enviada a um concurso para a construção de um memorial à liberdade e à união, em Leipzig, na Alemanha. O projeto de Sierra consistia na inscrição de quatro diretrizes, com o adendo de mais quatro comentários e um apêndice, que estipulavam os conceitos e os procedimentos para a realização do monumento. A primeira diretriz declarava que o monumento seria imaterial; a segunda que a praça destinada ao monumento seria uma área extra territorial e que, portanto, nenhuma autoridade seria válida ali; a terceira que a população de Leipzig usaria e administraria a praça de modo comunitário; e a quarta que a população teria acesso livre ao dinheiro do concurso para a execução do monumento. Nos comentários, Sierra estabelecia que a praça não seria modificada arquitetonicamente, que o monumento não seria um objeto ou remodelação da praça, mas que o monumento seria um trabalho conceitual que criaria uma realidade social. Além disso, Sierra declarou que não figuraria como o artista para além da publicação desses conceitos. Sua proposta foi

excluída da competição. Nesse trabalho, o monumento é ligado intrinsecamente à contemporaneidade e à população como um movimento contínuo de construção e remodelação social empreendido pela atividade da comunidade. Nesse aspecto, podemos considerá-lo como uma homenagem à própria sociedade e ao sistema autônomo e livre de gestão do espaço, levando a cabo a experiência do monumento como um conjunto de relações que são desenvolvidas ao longo do tempo pelas pessoas.

A proposta de Sierra é de fato a mais radical em termos de imaterialidade e construção social para confecção de um monumento, no entanto, nunca foi realizada. A série de trabalhos produzidos por Thomas Hirschhorn entre 1999 e 2013 são exemplos importantes de uma dimensão prática da construção de um monumento contemporâneo. As obras levam os nomes de quatro filósofos, sendo uma homenagem ao pensamento revolucionário de cada um e uma construção possível com determinada comunidade e em determinado lugar. O primeiro foi o 'Monumento à Benedict de Spinoza' de 1999, realizado em Amsterdã, seguido pelo 'Monumento à Gilles Deleuze' de 2000, em Avignon, 'Monumento à Bataille' de 2002, em Kassel e 'Monumento à Gramsci' de 2013, em Nova Iorque.

A série uniu o desejo de Hirschhorn de trabalhar no espaço público, de pensar a prática escultórica e a própria História. Para o artista, tudo isso é possível através do monumento. Como uma construção feita durante determinado período de tempo, Hirschhorn foi gradativamente percebendo a importância do envolvimento mais amplo da comunidade na qual o trabalho se inseria e da sua própria presença como força motriz do projeto que se modificava dia após dia. Para o artista, seus monumentos são um modo de "questionar a universalidade e a autonomia da arte em um gesto direto" e "uma contribuição para se pensar e se repensar a arte no espaço público como uma experiência que pode levar a uma transformação significativa." (HIRSCHHORN, 2017) O 'Monumento à Gramsci', o último da série, era formado

por uma estrutura de duas plataformas ligadas por uma ponte e acessadas por escadas e rampas. Sobre elas, foram organizadas atividades e funções: espaço de exposições, biblioteca, ponto de acesso à Internet, oficina, bar, estação de rádio, rodas de discussões, entrevistas, apresentações musicais e de outras produções dos residentes. "Os projetos de monumentos eram limitados no tempo, não relacionados à objetos, feitos com a mesma vontade ou utopia para criar uma eternidade dentro da intensidade do momento." (HIRSCHHORN, 2017)

Hirschhorn também utiliza a ideia de precariedade como uma condição urgente de realização humana, que cria novas trocas e valores através das relações. Seu trabalho é considerado uma

reinvenção do monumento, do pavilhão e do altar através da imersão do espectador entre imagens apropriadas, vídeos e fotocópias, unidas à materiais baratos e perecíveis, como papelão, fita adesiva marrom e papel alumínio. (BISHOP, 2004)

Apresenta

uma mudança importante na forma como a arte contemporânea concebe seu espectador, que é acompanhado pela afirmação da autonomia da arte. Uma das pressuposições subjacentes à Estética Relacional é a ideia - introduzida pela vanguarda histórica e reiterada desde então - que a arte não deve ser uma esfera privilegiada e independente, mas sim fundida com a 'vida'. Hoje, quando a arte se tornou muito subordinada à vida cotidiana - como lazer, como entretenimento e como negócio - artistas como Hirschhorn estão reafirmando a autonomia da atividade artística. (BISHOP, 2004)

Para Bishop, as ações dos artistas da Estética Relacional se apresentaram como criadoras de conexões e sociabilidade de fato para um meio restrito, ligado ao circuito artístico, formado por pessoas da mesma classe social e com os mesmos interesses. Já os trabalhos de Sierra e Hirschhorn (que são da mesma geração dos artistas da Estética Relacional) eram propostas de relações entre artista, obra, público e contexto que mantinham a tensão latente da vida social, sendo as performances e

instalações “marcadas por sensações de desconforto” gerada pela “introdução de colaboradores de diversos setores econômicos, o que serve para desafiar a auto percepção da arte contemporânea como um domínio que abrange outras estruturas sociais e políticas”. São obras cujos relacionamentos alcançados “ênfatizam o papel do diálogo e da negociação” como parte integrante e não como um conteúdo por si próprio. (BISHOP, 2004) Para Hirschhorn, o trabalho é o resultado de um processo e gerado para perdurar. “O ‘Monumento à Gramsci’, como todos os monumentos, é feito para a eternidade (...) transformado de seu *status* de ser ‘também um objeto’ para seu *status* de memória única - ‘sem um objeto’” (HIRSCHHORN, 2017).

Graham Coulter-Smith no livro ‘*Deconstructing Installation Art: Fine Art and Media Art 1986-2006*’ observa como o objetivo vanguardista de envolver o público e trazer a arte para a vida é extremamente difícil, sendo que o discurso amplamente empregado de uma bem-sucedida interação entre sociedade e arte por meio dos trabalhos instalativos é exagerada. Para ele, todo artista motivado pelo discurso da criatividade individual procura a ‘diferença’ e trabalhar com comunidades (como no ‘Monumento à Bataille’ de Hirschhorn, desenvolvido para a Documenta de Kassel em uma comunidade turca-alemã de baixa renda) proporciona isso, no entanto as pessoas que o constroem coletivamente permanecem invisíveis, o que “identifica um problema fundamental da arte na virada do século, que é a dificuldade de assumir uma dimensão ‘política’”. (COULTER-SMITH, 2006)

Dessa complexa apresentação das características da escultura, do monumento e das obras aqui relacionadas, podemos pensar a Ocupação 9 de Julho como um monumento absolutamente intrínseco: uma Ocupação-Monumento. Ele é feito no espaço coletivo pelas pessoas e suas atividades a partir de um desejo, iniciando-se no dia da ocupação e sendo planejadas e modificadas constantemente, agenciando diferentes grupos sociais. Para

além disso, contém dois aspectos que avançam no sentido da construção plena de símbolo identitário: a realização sem a tutela de uma instituição de poder (governamental ou cultural) e sem um proponente (artista ou governante). A Ocupação é um monumento que não se manifesta como uma representação de algo (da origem, do futuro, da bravura do povo) mas a coisa em si. Seguindo o caminho histórico do reconhecimento de patrimônios nacionais, com a ampliação de seus parâmetros para a inclusão de bens de diferentes matrizes históricas, bens de ordem popular e bens imateriais construídos pelas práticas sociais a partir dos anos 2000, podemos alinhar a Ocupação-Monumento. Também a partir da história da dinâmica das modificações e dos usos da ideia de monumento pelos artistas nas últimas décadas e dos trabalhos que indicam uma preocupação com a esfera pública e política.

Ocupação-Monumento

Uma proposição de eternidade pela efemeridade. O que esses trabalhos de arte propõem acontece na vida cotidiana da cidade. As ocupações de moradia se baseiam no relacionamento do dia-a-dia, no reestabelecimento diário das atividades e desejos, para perdurar como prática significativa. O vai e vem das pessoas, a prerrogativa do despejo, a instabilidade das transformações físicas do edifício carrega o espaço com o sentimento de um trabalho à beira de um abismo, prestes a se dissolver a qualquer momento. Ao mesmo tempo, cada mutirão, cada novo residente que chega, cada nova função dada a um local antes desabitado é dotada da força do ato definitivo, do arranque de luta que não é possível de ser retrocedido apesar de todos os contratempos. Tudo isso é dado por uma forma, pela maneira específica que se desenvolve. Ela parece estar manifestada em cada parte desse convívio: batendo na pequena porta de metal, o barulho dos dedos contra o ferro inicia o processo estético, formal, condicionalmente transitório e representativo.

cozinha

**ocupação
9 de julho**

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

A Ocupação-Monumento é diariamente criada por centenas de pessoas que trabalham e vivem nela. Desde 2017, a rede Aparentamento é dos agentes externos que colaboram com a Ocupação. Formada por artistas e ativistas desde 2016, a rede se conta com colaboradores de várias partes do Brasil que se mobilizam conforme é necessário e há disponibilidade dos participantes, oferecendo uma base de proposição e discussão. Desenvolveram inicialmente o projeto de uma cozinha coletiva, cujo objetivo era suprir as necessidades internas em relação à alimentação durante as atividades coletivas do espaço e promover, através de almoços abertos, uma maior visibilidade à luta por moradia. Uma vez por mês, um *chef* com experiência

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

Ao longo dos quase dois anos de realização dos almoços, a iniciativa se tornou conhecida na cidade, crescendo e se desdobrando em outras ações. Hoje os almoços incluem uma programação com shows, oficinas e ações de formação e serviços. Oferece incentivo e apoio às atividades dos moradores, a maioria trabalhadores informais e de baixa renda. Outros núcleos de atividade se firmaram na Ocupação, entre elas a Galeria Reocupa (com exposições de arte contemporânea), a Oficina de Arte (voltada à adultos e crianças semanalmente) e o Projeto Escadaria (com a exposição de trabalhos de artistas e moradores na escadaria do edifício), o CineOcupa (com a projeção de produções audiovisuais) e a Horta da Ocupação (com a compostagem de resíduos orgânicos e o plantio de insumos). Muitas parcerias surgiram, como a série de oficinas apoiadas pelo Sesc 24 de Maio na Horta, envolvendo a marcenaria e a Oficina de Arte, durante o mês de julho e agosto de 2019, na programação de eventos sustentáveis da instituição.

Toda essa atividade funciona como uma proteção contra o despejo e a criminalização dos movimentos de moradia através do apoio de uma parcela mais ampla da sociedade. A classe média, vinda por conta do oferecimento de ações culturais, dissipa por meio das conversas boca a boca e das redes sociais as ações benéficas que o Movimento promove para as pessoas e para a cidade. O movimento social organizado e estruturado e o trabalho conjunto com uma rede ampla de colaboradores pode fomentar uma outra perspectiva, diferente da do senso comum e da mídia de massa. Alguns moradores relatam que a Ocupação 9 de Julho é chamada de *gourmet*: por sua

oficina de arte

na ocupação 9 de julho

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

Desde os anos 1990, "trocas de estratégias entre as experiências criativas vindas dos domínios da arte" adensaram as "novas formas de cooperação e de participação social", "descentralizadas e não partidárias de exercício político" baseadas na ação coletiva e na dimensão da esfera pública. (MESQUITA,2008) Influi nesse processo a ideia de uma recuperação dos territórios da cidade para um usufruto mais igualitário. São muitas iniciativas ao longo das últimas décadas que trabalharam nessa perspectiva. O JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube) é uma referência para uma atividade artística atuante na periferia de São Paulo, construindo uma produção coletiva autônoma. Poro e GIA são dois exemplos de coletivos que promoveram ações na cidade, com interferências na comunicação ordinária do espaço urbano e com a proliferação de 'zonas temporárias' propícias à criação conjunta e ao encontro. Boa parcela dos coletivos dos anos 1990 e 2000 utilizaram a festa, a comida e o oferecimento de oficinas como pontos de confraternização entre diferentes setores sociais, em locais abertos (ruas, praças, terrenos ociosos) ou em locais específicos dentro de comunidades, nos remetendo à certas práticas dos anos 1970. Também realizaram ações pontuais de crítica à segmentação do espaço urbano, reflexo da desigualdade estrutural e social das grandes cidades. O Coletivo Contra

Filé, por exemplo, em 2004 instalou no Largo do Arouche um monumento à catraca invisível, que fazia referência ao bairro de Itaquera e às catracas físicas e sociais que separam os habitantes de São Paulo. A grande diferença, no entanto, entre os artistas e coletivos dos anos 1970 e 2000 reside na densidade social e política em que operavam e, conseqüentemente, no seu delineamento crítico: combativo e à beira da clandestinidade nos anos 1970; articulado e semianônimo nos anos 2000.

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

Hoje, com as redes sociais, esse trabalho de modificação da imagem sobre as ocupações de moradia adquire outros contornos. Ao mesmo tempo que são um instrumento de mobilização, potencializado pela troca instantânea e irradiada de informações, as redes sociais também proporcionam fácil

deturpação e manipulação por diversas frentes, baseando-se no compartilhamento dos usuários e difusão sem verificação dos fatos. Como plataformas mediadas majoritariamente pela imagem, necessitam ser constantemente alimentadas de forma a despertar interesse e identificação.

As ações desenvolvidas recentemente na Ocupação 9 de Julho vêm diretamente da experiência do MSTC sobre a relevância da ampliação do movimento por moradia para uma frente de reivindicação da cidadania plena, com a contemplação do acesso à programas de saúde, trabalho, educação e cultura. Através de uma incontável gama de relações e ações constantemente articuladas com o envolvimento dos moradores, dos colaboradores e das esferas públicas, o movimento enuncia uma qualidade de vida em um sentido amplo dentro da cidade. A Ocupação 9 de Julho é o monumento vivo desse desejo presente, permeado por todas as dificuldades latentes, parte da realidade enquanto permanecer, parte da história de luta quando não estiver mais lá.

³ Sobre coletivos ler MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. e MOTTA, Gustavo de Moura Valença. *Discursos de Contrainformação - coletivos de artistas e curadores-autores no Brasil (2000-2015)*. 2018. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Referências bibliográficas

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. **Revista October** n° 110, 2004. Disponível em: <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/0162287042379810>
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAMPBELL, Brigida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade - UNESP, 2006.
- CORREIA, Roberto Lobato. Monumentos, política e espaço. **Scripta Nova - revista electrónica de geografía y ciencias sociales - Universidad de Barcelona**. Vol. IX, núm. 183, 15 de fevereiro de 2005. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-183.htm>>
- COULTER-SMITH, Graham. **Deconstructing Installation Art: Fine Art and Media Art 1986-2006**. Southampton: CASIAD, 2006. Disponível em: <http://www.installationart.net/>
- CRIMP, Douglas. **Sob as ruínas do museu**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 20015.
- FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC/Annablume, 1997.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Edusp 2013.

FORTUNATO, Ivan. A réplica no Pateo do Collegio: simulacro ou memória? **Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**. Rio de Janeiro: Unirio | MAST - vol.10, no2, 2017.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HATUKA, Tali. A obsessão com a memória. Tradução: Carlos Szlak. In: CYMBALISTA, Renato; FELDMAN, Sarah e KÜHL, Beatriz (orgs). **Patrimônio cultural, memória e intervenção urbana**. São Paulo: Anna Blume, 2017.

HIRSCHHORN, Thomas. Entrevista à Veronica Simpson, 15/02/2017. **Site Studio Internacional**. Disponível em: <http://www.studiointernational.com/index.php/thomas-hirschhorn-interview-the-gramsci-monument-is-made-for-eternity>

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. **Revista October** n° 08, 1979. Disponível em: <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>

KOOLHAS, Rem. **Preservation Is Overtaking Us**. Columbia: Columbia Gsapp Books on Architecture, 2014.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

LOFEGO, Silvio Luiz. **A transterritorialidade de São Paulo**. São Paulo: Intermeios, 2012.

LOMONACO, Maria Aparecida. O Pátio do colégio: um lugar de muitas memórias. In: BUENO, Eduardo (Org.) **Os nascimentos de São Paulo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

LIMA, Solange Ferraz de. Pátio do Colégio, Largo do Palácio. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v. 61/82. p. 61-82 (1998-1999). Editado em 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v6-7n1/04.pdf>>

MATTA-CLARK, Gordon and Thomas Crow et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003.

MENEZES, Renato. Gerz: quando ver é lembrar. **Obvious Magazine**, 2012. Disponível em: <http://obviousmag.org/>

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.8.2008.tde-03122008-163436. Acesso em: 2019-05-17.

MOTTA, Gustavo de Moura Valença. **Discursos de Contrainformação - coletivos de artistas e curadores-autores no Brasil (2000-2015)**. 2018. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.27.2018.tde-13092018-150702

NORA, Pierre. **Entre a memória e a história: a problemática dos lugares**. São Paulo: Projeto História PUC SP, n. 10, dez. 1993.

RIEGL, Alois. **O culto modernos dos monumentos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROLNIK, Raquel. **Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças**. São Paulo: Boitempo, 2015.

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

SIERRA, Santiago. **Conceptual Monument**. Projeto publicado no site do artista. Disponível em: http://www.santiago-sierra.com/201209_1024.php?key=2

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

TOLEDO, Roberto Pompeu de. **Ramos de Azevedo: o arquiteto que remodelou São Paulo**. Disponível em: <<http://veja.sp.abril.com.br/materia/veja-sao-paulo-25-anos-ramos-de-azevedo-arquiteto>>

UHLE, Ana Rita. Operários da memória: artistas escultores do início do século XX e o concurso do monumento Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo. **Anais do Museu Paulista**. vol.23 no.2. São Paulo July/Dec. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142015000200139>

WAISMAN, Marina. **O interior da história: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

ferrari, erica regina
de terra, pedra e palavra / ocupação-monumento / erica
regina ferrari ; orientador, Martin Grossmann. -- São
Paulo, 2019.
136 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Bibliografia.
Versão original

1. monumento 2. memória 3. Pátio do Colégio 4. ocupação I.
Grossmann, Martin II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888