

Camilla Sbeghen Ghisleni

**A POTÊNCIA DO ABANDONO: POLÍTICAS E CONTRADIÇÕES NAS
INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS EM ESPAÇOS ABANDONADOS**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Almeida Bastos

Florianópolis
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Ghisleni, Camilla Sbeghen

A potência do abandono : políticas e contradições
nas intervenções artísticas em espaços abandonados /
Camilla Sbeghen Ghisleni ; orientador, Prof. Dr.
Rodrigo Almeida Bastos, 2017.

132 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós
Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da
Cidade, Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

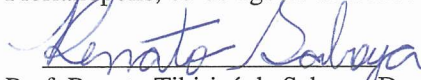
1. Arquitetura. 2. espaço urbano abandonado. 3.
terrain vague. 4. ocupações culturais. 5.
intervenções artística. I. Bastos, Prof. Dr. Rodrigo
Almeida . II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Urbanismo,
História e Arquitetura da Cidade. III. Título.

Camilla Sbeghen Ghisleni

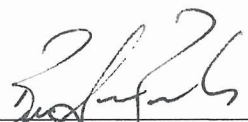
**A POTÊNCIA DO ABANDONO: POLÍTICAS E
CONTRADIÇÕES NAS INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS EM
ESPAÇOS ABANDONADOS**

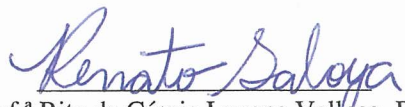
Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Arquitetura e Urbanismo”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina.


Florianópolis, 05 de agosto de 2017.

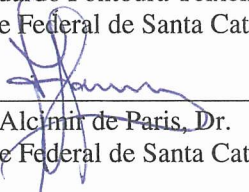

Prof. Renato Tibiriçá de Saboya, Dr.
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:


Prof. Rodrigo Almeida Bastos, Dr.
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina


Prof.ª Rita de Cássia Lucena Velloso, Dr.ª
Universidade Federal de Minas Gerais


Prof. Luiz Eduardo Fontoura Teixeira, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina


Prof. Alcimir de Paris, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

A todos os espaços que já abandonei

AGRADECIMENTOS

Um trabalho desse porte não é feito individualmente. Por entre essas linhas há uma grande rede de relações composta por reuniões, debates, discussões, entrevistas, conversas, desabafos, bate-papos, dicas, sugestões ou mesmo abraços, que acompanhados de um sorriso sincero, trouxeram tranquilidade e calma a todo o processo. A todos aqueles que me ajudaram a costurar esta rede e diluí-la em palavras, meus mais sinceros agradecimentos.

Dentre eles, decido um carinho especial ao meu orientador, Prof. Dr. Rodrigo Almeida Bastos, por ser a linha central dessa trama relações. Pela dedicação, confiança, carinho e companheirismo nesses anos – que começaram antes mesmo do mestrado – meu muito obrigada.

Agradeço também aos demais professores, Prof. Dr. Luiz Eduardo Fontoura Teixeira, Prof. Dr. Alcimir de Paris, Prof.a. Dr.a. Renata Marquez e Prof.a. Dr.a. Rita de Cássia Lucena Veloso, pela disponibilidade e contribuição acadêmica.

Às meninas do Bloco B, Gabriela e Júlia, pelo apoio incondicional, pela compreensão infinita e pela amizade tão bonita que alimenta minha vida e completa meus dias. À Laura, pelo companheirismo nas longas noites de escrita durante o final de semana. Ao Lucas, pelo delicioso reencontro que esse mestrado nos proporcionou, por todo amor, carinho e companheirismo.

Às demais pessoas maravilhosas que cruzaram o meu caminho durante a pesquisa e foram fundamentais no traçado desta rede, em especial aos amigos que me acompanharam nas visitas (Diego, Isaac e Gabi), ao Victor que me acolheu na sua casa e aos artistas que lutam bravamente pela continuidade da ocupação e que me receberam tão bem (Joviano, Neto, Alex, João).

À CAPES, pelo imprescindível apoio financeiro nesses dois anos de dedicação e pesquisa.

À minha família, pela base sólida e pelo amor incondicional.

RESUMO

O presente trabalho surge de um percurso investigativo pelas intervenções de cunho-artístico cultural que têm ocorrido nos espaços urbanos abandonados. Por meio da elaboração de uma cartografia deste abandono abordam-se as ocupações artísticas permanentes e aquelas de caráter temporário, como circuitos e eventos. Para isso, orbita-se em torno do espaço abandonado apresentando suas características quanto elemento que tensiona a contemporaneidade e traz à tona, além dos questionamentos urbanos como especulação imobiliária, concentração de renda e produção desigual do espaço, nuances existenciais tais quais o enfrentamento da degradação e da finitude. Em meio a essa “peculiar geografia”, apresenta-se a potência do espaço urbano abandonado como lugar aberto a alteridade, capaz de receber atividades e ações artísticas e, por meio delas, criticar a ordem vigente. Sob este viés, são pontuadas estratégias artísticas que permeiam o abandono na forma de micropolíticas, bem como, o complexo movimento de organização que se estabelece dentro das ocupações e que é pautado por utopias, lutas, contradições e poéticas. A pesquisa, instituída através de dois eixos fundamentais – análise bibliográfica e visitas às ocupações – revela, portanto, o espaço urbano abandonado como receptáculo para uma pluralidade de processos artísticos, reafirmando sua potência enquanto território livre. Além disso, constata-se uma diferença tática e espacial entre as formas de apropriação permanente e efêmera que as distingue como intervenção mas, ao mesmo tempo, permite que compactuem na atuação crítica da ocupação do espaço, estabelecendo uma poética que formaliza as propriedades entrópicas do abandono e desafia a rigidez da cidade contemporânea.

Palavras-chave: espaço urbano abandonado; *terrain vague*; ocupações culturais; intervenções artísticas.

ABSTRACT

The present work arises from an investigative pathway through cultural-artistic interventions that have taken place in abandoned urban spaces. Through the elaboration of a cartography of this abandonment, permanent artistic occupations and those of a temporary nature, such as circuits and events, are addressed. For this, it orbits around the abandoned space presenting its characteristics as an element that discusses contemporaneity and brings to light, in addition to urban questions such as real estate speculation, receipt concentration and uneven production of space, existential perspectives, such as the confrontation of degradation and human finiteness. In the midst of this "peculiar geography", the power of abandoned urban space is presented as a place open to otherness, capable of receiving artistic activities and actions and, through them, criticize the existing order. Under this bias are punctuated artistic strategies that permeate abandonment in the form of micropolitics, as well as the complex movement of organization that is established within the occupations and which is guided by utopias, struggles, contradictions and poetics. The present research, established through two fundamental axes - bibliographical analysis and visits to occupations - reveals, therefore, abandoned urban space as a receptacle for a plurality of artistic processes, reaffirming its power as open territory. In addition, a tactical and spatial difference between the appropriation - permanent and ephemeral - is observed, which distinguishes them as an intervention but, at the same time, allows them to compact in the critical action of the occupation of space, establishing a poetics that formalizes the entropic properties of abandonment and challenges the rigidity of the contemporary city.

Keywords: abandoned urban space; *Terrain vague*; Cultural occupations; Artistic interventions.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Cartazes dos eventos.....	20
Figuras 02, 03 e 04 - Respectivamente, da esquerda para direita, <i>Espaço Comum Luís Estrela, Casa Amarela e Ocupa Ouvidor 63</i>	21
Figura 05 - Instalação de Dudi Maia Rosa no evento <i>Arte/Cidade</i> , 1997.....	35
Figura 06 - Intervenção <i>Amnésias Topográficas II</i> , feita pelo grupo <i>Vazios S/A</i> liderado por Carlos Teixeira.	44
Figura 07 - <i>Beleza Convulsiva Tropical</i> , projeto desenvolvido para a <i>Bienal de Artes da Bahia</i> , por Giselle Beiguelman, em 2014.....	49
Figura 08 - Instalação da artista Laura Vinci (<i>Sem título</i>) no evento <i>Arte/Cidade</i> , 1997	53
Figura 09 - Foto que registra o início da ocupação cultural do antigo manicômio em Belo Horizonte no ano de 2014.....	56
Figura 10 e 11 - À esquerda imagem da ocupação <i>Can Viés</i> em Barcelona e à direita imagem da <i>Estação da Cultura</i> em Arcoverde, Pernambuco.	60
Figura 12 - Mapa que indica a data de origem das principais ocupações artístico-culturais do país.....	65
Figura 13 - Vista da janela de um dos ateliês da ocupação <i>Ocupa Ouvidor 63</i>	86
Figura 14 - Foto interna de um dos ateliês da ocupação <i>Ocupa Ouvidor 63</i>	86
Figura 15 e 16 - À esquerda parte do cenário e figurinos que estavam sendo montados para a peça <i>Luiz Estrela ou Os Escombros da Babilônia</i> . À direita foto que mostra a agitação do pátio do Espaço Comum Luiz Estrela nos ensaios das peças.....	95
Figura 17 e 18 - À esquerda instalação do artista plástico Vitor Campilongo feita para a <i>I Bienal Ouvidor 63</i> e que permanece em um dos corredores da ocupação. À direita foto externa do edifício da rua Ouvidor.....	98
Figura 19 - Instalação de Joana Vasconcelos que fez parte da exposição <i>Made in...</i> , no hotel Matarazzo.	101
Figura 20 - Instalação de Pontogor para o evento <i>Permanências e Destruições</i>	103

Figura 21 - Instalação de Kyriakakis no evento Arte/Cidade	105
Figura 22 - Segundo a própria página web do evento essa instalação da artista Michele Micha	107
Figura 23 - Série fotográfica <i>Ensaio da Ferida Aberta</i> , realizada por Sirius Amen, mentor do Ateliê NuVentre.....	113
Figura 24 - Foto de um dos lances da longa escada que percorre os 13 andares do edifício Ouvidor 63	119

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1. EM SITUAÇÃO DE ABANDONO	27
1.1 O ESPAÇO URBANO ABANDONADO NA CIDADE CONTEMPORÂNEA.....	27
1.1.1 Vago, vacante, vazio	38
1.2 DA RUÍNA ROMÂNTICA A RUÍNA GENÉRICA.....	46
1.2.1 O paradoxo da degradação	52
2. A POTÊNCIA DO ESPAÇO ABANDONADO	57
2.1 CARTOGRAFIA DO ABANDONO	57
2.1.1 A experiência coletiva na ocupação.....	70
2.1.2 A caminho da legalização	78
2.2 APROPRIAÇÃO ESPACIAL DO ABANDONO	83
3. A PRÁTICA ARTÍSTICA NO ABANDONO.....	91
3.1 ESTRATÉGIAS ARTÍSTICAS NAS OCUPAÇÕES	91
3.1.1 Intervenções e eventos temporários.....	99
3.2 VERSO E REVERSO NO ABANDONO	108
CONCLUSÃO.....	121
REFERÊNCIAS	127

INTRODUÇÃO

Camadas de realidade compõem a cidade contemporânea em uma sobreposição incessante de tempos, de desejos, de dúvidas e de fracassos. Por meio de um constante realinhamento de ideologias e necessidades o espaço urbano padece em um movimento contínuo, um espiral longe de ter fim. São novas condições que pululam como interstícios ao mesmo tempo em que outros elementos se readaptam e adquirem diferentes funções na tentativa de serem incorporados aos recém inaugurados desejos e atividades. Lugares são reorientados, novos papéis são assumidos e aquela trama urbana que parecia estática e rígida se desdobra e se transforma pelas vontades do cidadão.

Nessa alteração de fluxos, identidades, simbologias e funções um componente, em especial, parece admitir uma nova postura nas últimas décadas. A proliferação das estruturas abandonadas, sejam elas grandes edificações ou pequenos estilhaços inacabados, desponta como uma característica urbana sintomática que tem potencializado apropriações e indagações. Muito diferente do silêncio melancólico incitado pelas antigas ruínas românticas, os abandonos contemporâneos instigam sentimentos e ações peculiares. Atividades alimentadas pela conflituosa geografia que os compõem, pela dicotomia entre público-privado, aberto-fechado, vivo-morto que paira sobre eles.

São recentes os estudos que se dedicam a compreender e potencializar essa nova face da cidade. Dentre eles, tem fundamental importância os protagonizados pelo arquiteto espanhol Ignasi de Solá-Morales que, em 1996, anunciou uma mudança de paradigma em relação aos espaços urbanos abandonados. Sua pesquisa esteve baseada no trabalho de alguns fotógrafos dos anos 1970 que dirigiram suas câmeras sobre os lugares obsoletos, desativados e esquecidos no curso da expansão urbana do pós-segunda guerra mundial. Ao construir uma topografia do abandono, Solá-Morales indicou o despontar de um novo papel assumido por tais estruturas como territórios de livre apropriação, abertos a alteridade e, portanto, lacunas fundamentais para a cidade. Ao utilizar a expressão francesa *terrain vague*, o autor demonstrou uma duplicidade no conceito de vazio no sentido de que a vacância dos espaços urbanos abandonados também pode fazer com que eles sejam considerados lugares disponíveis ao que chega sem ser previsto, como uma válvula

de escape, uma brecha interventiva dentro da cidade estática¹. No seu conceito estavam inclusas estruturas urbanas abandonadas que não possuíam qualquer vínculo com o presente. Edificações inacabadas, renunciadas, restos suprimidos pela própria história, áreas abandonadas em consequência do recesso de atividade, da violência, da exclusão.

Entretanto, apesar de Solá-Morales ter inaugurado o termo, ele não é um único nome conceituado que se debruçou sobre essa nova perspectiva do abandono. O estadunidense Kevin Lynch (2005), em um livro póstumo pouco conhecido, também parece ter dedicado seus últimos anos de vida procurando compreender e fomentar a potencialidade dos espaços abandonados ao analisá-los para além dos estigmas negativos de inútil, perigoso e deteriorado². Assim como Solá-Morales cunhou a expressão francesa *terrain vague*, o autor norte-americano utilizou o termo em inglês *wasteland* que, segundo o dicionário Cambridge (1995), significa uma área vazia de terra, especialmente perto de uma cidade, que não é usada para cultivar, construir ou para qualquer outra função³. Já dentro do campo nacional, em um exemplo mais próximo, poderia se destacar aqui o arquiteto mineiro Carlos Teixeira que, juntamente com o grupo *Vazios S/A*, tem se dedicado a compreender a potencialidade não

¹ O termo *terrain vague* teve grande projeção mundial após o XIX Congresso da UIA em Barcelona no ano de 1996. Juntamente com outros quatro pontos de discussão (mutações, habitações, fluxos e contentores) a expressão francesa foi trazida ao evento por Solá-Morales e debatida entre grandes nomes da arquitetura.

² Pouco divulgado, o livro *Echar a perder: un analisis del deterioro* (2005) ainda sem tradução para o português, compila os últimos estudos do autor do célebre *A Imagem da Cidade* (1982). Sua pesquisa sobre os espaços urbanos abandonados, como fruto de um processo capitalista que se aproxima da concepção de resíduo urbano, foi organizada pelo seu ex-aluno Michael Southworth e divulgada há mais de 20 anos do seu falecimento.

³ No presente trabalho, apesar das estruturas utilizadas como objeto de estudo corresponderem às terminologias de *terrain vague* e *wasteland*, tal qual será apresentado no decorrer do texto, optou-se por utilizar termos corriqueiros como espaço urbano abandonado e edificações abandonadas. A utilização da palavra espaço significa uma vastidão na gama de estruturas abandonadas, correspondendo a diferentes estados de degradação. Desta forma, incluem-se aqui, além de edificações corpulentas, pequenos restos disformes de construções inacabadas que não conformam uma edificação em si, mas sim, um espaço, um território, um lugar ditado pelo abandono.

somente dos espaços urbanos abandonados, mas também de terrenos baldios e áreas destituídas de estruturas.

De qualquer forma, independente da nomenclatura ou do método de abordagem, os três autores citados parecem embasar teoricamente uma nova condição urbana que se estabelece por entre as frestas da cidade dinâmica e eficaz. Seus estudos indicam a importância implícita em tais territórios que, longe de uma conduta pré-calculada, desafiam as convenções funcionais e comportamentais abrindo-se para uma miríade de situações e intervenções peculiares.

Da teoria à prática é possível perceber que as apropriações do abandono vêm recebendo contornos cada vez mais palpáveis nos últimos tempos. O cidadão randômico parece ter despertado para a estrutura abandonada e percebido, por entre seus escombros, uma infinidade de possibilidades. Neste sentido, os espaços renunciados vêm sendo ocupados de diferentes maneiras e em diversas instâncias suprimindo déficits habitacionais, culturais e artísticos. Uma gama de perspectivas que não limita o ato transgressor da invasão e define um sujeito disposto a assumir a potência da degradação e do abandono.

Em meio ao extenso leque de apropriações, que encontram no abandono respaldo físico para se desenvolverem, o presente trabalho procurou centrar-se nas ocupações de cunho artístico e cultural. A contemporaneidade do assunto, aliada à vastidão de acontecimentos simultâneos faz com que existam escassos estudos e bibliografias especializadas. Desta forma, reforça-se a pertinência da pesquisa em um campo ainda muito experimental. A escolha em apresentar a arte ocupando-se, literalmente, das edificações abandonadas, pretende dar indícios de uma complexidade intrínseca que se desenrola dentro destes movimentos, uma estratégia tática de organização e coletividade que perpassa a ideologia da ação. A ocupação artística do abandono aparenta revelar, portanto, um contexto que extrapola a simples crítica à estrutura abandonada e representa a potencialidade latente desses territórios como lugares para tensionar diversos aspectos da contemporaneidade.

Dentro das ocupações culturais, o recorte indagativo se deu através da decisão de analisar duas vertentes: as ocupações artístico-culturais permanentes – com maior ênfase – e os eventos e circuitos temporários, como contraponto efêmero às ocupações estruturadas. Nesse sentido, a fim de compreender melhor essas apropriações culturais, procurou-se traçar uma cartografia do abandono através de uma metodologia que se dividiu em duas frentes principais: a análise

investigativa e bibliográfica e as explorações em campo. Ao apresentar as duas formas de intervenção confronta-se o refinamento estético e conceitual dos eventos temporários com o amadorismo e a popularização da arte nas ocupações permanentes.

No caso dos eventos temporários, ilustrados por meio de exemplos diversos que variam desde o consagrado *ARTE/CIDADE*, organizado em São Paulo em 1994, até intervenções independentes como o 1º *Caramanchão Cultural*, realizado dentro de uma fábrica abandonada vinte anos depois, são demonstradas as possibilidades temporárias do abandono, expondo os diferentes caminhos percorridos pela arte até o encontro com os espaços urbanos abandonados. Eles constituem um campo investigativo teórico que procura cercar as opções efêmeras do abandono tratando da arte contemporânea, da receptibilidade das propostas e da fetichização da ruína⁴.

Figura 01 - Cartazes dos eventos, da esquerda para direita, de cima para abaixo: 1. Evento *Arte/Cidade*, primeira edição em 1994; 2. Evento *Permanências e Destruições* em 2016; 3. 1º *Caramanchão Cultural ou mini- virada cultural*, em 2014; 4. Exposição *ZAT, Zona Autônoma Temporária*, em 2016; 5. Exposição *Made in... Feito por Brasileiros*, em 2014.



Fonte: google imagens

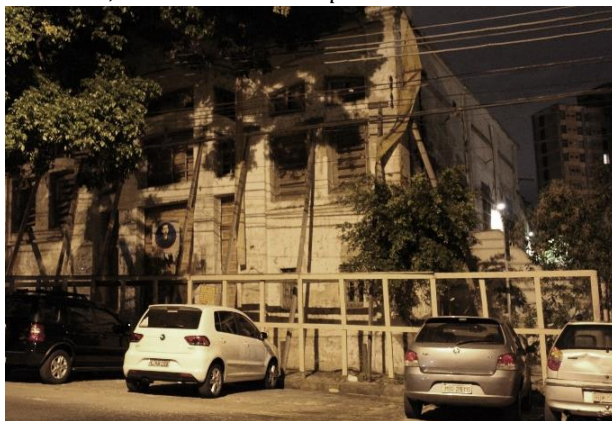
No que diz respeito à análise das ocupações permanentes foram definidas três ocupações culturais a serem visitadas, o *Espaço*

⁴ Como estratégia ilustrativa, no decorrer do trabalho, serão utilizadas imagens de intervenções ocorridas nos eventos citados que dizem respeito a algum ponto abordado no texto.

Comum Luiz Estrela, em Belo Horizonte ocupado desde 2013; a *Casa Amarela*, no centro da cidade de São Paulo, ocupada desde 2014 e, por fim, a ocupação *Ocupa Ouvidor 63*, também no centro de São Paulo, em ação desde 2014.

Como uma breve introdução sobre as ocupações é importante afirmar que a primeira se deu em um edifício histórico em ruínas que antigamente abrigou um manicômio infantil e surgiu a partir de um coletivo de artistas da capital mineira. Em uma inédita estratégia tática, após somente nove meses de ocupação, o movimento conseguiu a concessão de uso do espaço por vinte anos. Já a *Casa Amarela* trata-se de um antigo casarão localizado em meio à uma nobre região de São Paulo. Uma ocupação que resiste à iminência de reintegração de posse há quase 3 anos. Por fim, a última visita tem como palco aquela que é a considerada a maior ocupação artística-cultural da América Latina. A *Ocupa Ouvidor 63* representa a ocupação dos treze andares da antiga sede do INSS povoados, hoje em dia, por mais de 150 artistas que resistem aos impasses legais, às disputas internas e às discordâncias de convivência. Elucidando os casos, vale ressaltar também que na *Ocupa Ouvidor 63* e na *Casa Amarela* há residência artística, ou seja, um grupo de artistas vive diariamente na ocupação como moradia, enquanto o *Espaço Comum Luiz Estrela*, apesar de que em algum momento ter contemplado essa função, hoje em dia já não a comporta.

Figuras 02, 03 e 04 - Respectivamente, da esquerda para direita, *Espaço Comum Luís Estrela*, *Casa Amarela* e *Ocupa Ouvidor 63*.





Fonte: autora.

Essa experiência cartográfica de visitas e entrevistas foi a forma encontrada para aproximar-se de fato do abandono, uma estratégia que se assemelha à definição de cartografia apresentada em uma visão mais subjetiva e ampla no livro de Suely Rolnik, *Cartografia Sentimental* (1989). Nele, a autora a diferencia do mapa justamente por estar relacionada a um desenho que acompanha e se faz concomitantemente aos movimentos de transformação da paisagem. Como representação do mundo, a cartografia constrói imaginários que, além de orientar o olhar, também favorecem a percepção real do ambiente urbano. Uma consciência que não está restringida apenas à composição de cheios e vazios do espaço, mas também é traduzida por meio de percepções implícitas aos diferentes sistemas organizativos que se interpolam e alcançam todas as esferas da vida. Deste modo, utilizando a definição de cartografia apresentada por Rolnik (1989), percebe-se que cartografar o abandono é um desafio muito mais complexo do que apontá-los no mapa. Uma condição que parece indicar a existência de uma ampla gama de relações – espaciais, físicas, econômicas, sociais, urbanas – que demonstram a potência do abandono residente, também, nesse entrelaçamento de situações.

Além das esferas sociais e organizacionais, outra vertente teórica trabalhada dentro da pesquisa procura traçar um panorama sobre os formatos artísticos que acontecem nas ocupações definindo como eles são fomentados e criados. Deste modo, seria possível delinear uma poética artística do abandono? Quais as diferenças e

semelhanças entre a arte advinda das ocupações culturais permanentes e aquelas desenvolvidas em circuitos temporários? Para responder a estas indagações recorre-se, principalmente, ao termo micropolítica cunhado por Kátia Canton no livro *Temas da arte contemporânea: da política às micropolíticas*, em 2009. Por meio dele procura-se compreender a dilatação do campo artístico nas ocupações culturais que, a princípio, surge das práticas individuais, ao abranger dúvidas e incertezas particulares, mas que acaba se fortalecendo em uma trama de resistência e cooperação.

A critério de esclarecimento, é importante ressaltar aqui que as duas vertentes trabalhadas dentro da pesquisa são apenas algumas das hipóteses de ocupação que têm o espaço urbano abandonado como palco. Os primeiros movimentos deste gênero surgiram como estratégias para sanar o déficit habitacional ocupando edificações abandonadas geralmente bem localizadas na malha urbana. Apesar de ser uma prática estabelecida desde os anos 60 em várias partes do mundo, no Brasil, segundo Neuhold (2009), estes movimentos apareceram de forma mais incisiva no debate público somente no início dos anos 1997, com a ocupação de edifícios no centro de São Paulo⁵.

Diferentemente das ocupações artísticas, esses movimentos são compostos por trabalhadores de diferentes áreas, sendo seu propósito principal oferecer um lar, mesmo que provisório, para as famílias necessitadas. Desta forma eles acabam por denunciar, através dos atos ocupacionais, a inexistência de uma política habitacional democrática além de trazer à tona questões como especulação imobiliária e concentração de renda. Muito mais

⁵ Segundo Nabil Bonduki (2005), o movimento por moradia deu um passo fundamental quando passou a reivindicar programas habitacionais na área central da cidade de São Paulo, ocupando os prédios vazios da região. Desta forma, suas reivindicações se expandiram até a luta pela reforma urbana e pelo direito à cidade, levantando a necessidade de viver em locais dotados de infraestrutura, equipamentos sociais e empregos. Sob esta perspectiva estima-se que já em 2000, existiam cerca de 9.000 pessoas vivendo em ocupações organizadas de prédios e terrenos vazios nas áreas centrais de São Paulo (FRÚGOLI, 2000). Um número que, em quase 20 anos, no mínimo, triplicou. Trata-se de uma enorme produção improvisada da cidade que mesmo sem a participação dos governos e sem recursos técnicos e financeiros significativos, só tende a crescer.

presentes no cenário nacional do que as próprias ocupações culturais, estima-se que, somente entre 2013 e 2014, 681 prédios ou terrenos ociosos foram ocupados na cidade de São Paulo⁶.

Além das ocupações de cunho habitacional, existem também outras variações no próprio nicho artístico-cultural que, apesar de não fazerem parte do foco dessa pesquisa, valem a pena serem citadas. São atitudes isoladas, estratégias de intervenção que, diferentemente das apresentadas anteriormente, são estabelecidas por meio de um único artista. Neste caso, é importante fazer um recorte histórico e citar o pioneiro e grande expoente deste tipo de ação, o norte-americano Gordon Matta-Clark que, já na década de sessenta, fazia com que sua prática subversiva desmantelasse o caráter ideológico do abandono⁷. Além dele, menciona-se também aqui o trabalho de Francesca Woodman que, por meio de uma abordagem artística bem diferente de Matta-Clark, utilizava os espaços abandonados como cenário para suas fotografias⁸. Dois artistas com técnicas muito diferentes mas que apresentam ensaios sobre as infinitas possibilidades quando se analisa o abandono como um campo fértil para arte.

Ao abordar as ocupações artísticas-culturais é possível perceber que, além de nomes consagrados, esta permissividade do abandono gera também atitudes artísticas populares como grafite, lambe-lambe e outras práticas do gênero. Essa ampla gama de ações parece indicar que a falta de barreiras na dicotomia entre público-privado incita uma apropriação do abandono que advém de todos os grupos. Uma situação que pode reafirmar o poder do espaço urbano abandonado na receptibilidade de qualquer proposição artística como um lugar transgressor e marginal.

⁶ Esses dados surgiram em uma reportagem realizada pela BBC Brasil, intitulada *A vida dentro dos hotéis, palacetes e cinemas ocupados por sem-teto em SP*, feita pelo jornalista Ricardo Senra em março de 2015.

⁷ Para uma melhor compreensão do trabalho de Matta-Clark, recomenda-se o livro *Gordon Matta-Clark: desfazer o espaço* (2010), catálogo da exposição de mesmo nome, feito por Tatiana Cuevas e Gabriela Rangel Grande Sala.

⁸ Para uma melhor compreensão do trabalho de Woodman e sua relação com espaço abandonado aconselha-se o texto *A efemeridade do corpo e do espaço na obra de Francesca Woodman*, publicado na revista *Arquitetas Invisíveis* (2016), desenvolvido pela autora durante o mestrado.

Em se tratando deste caráter invasivo do abandono é possível citar outra forma de apropriação que não envolve a cultura e arte mas que deve ser mencionada. O abandono, conforme será visto no decorrer do texto, alimenta uma aura negativa constantemente associada ao medo e ao perigo. Estes sentimentos não podem deixar de serem válidos, já que o abandono contemporâneo acaba recebendo atividades ilícitas, à margem da ordem social estabelecida. Neste caso, menciona-se aqui o uso do espaço abandonado como ponto de venda e consumo de drogas, como esconderijo para objetos furtados e outros trâmites que fogem da conduta usual⁹. Tal caráter marginal, constantemente associado ao espaço abandonado, acaba por afligir, também, os artistas e suas intervenções resultando em uma resistência advinda por parte da comunidade no acolhimento da ocupação.

Em meio a um panorama de apropriações tão vasto, definir a pesquisa entre duas formas de ocupação artística parece uma renúncia importante para se estabelecer uma consistência teórica significativa. Percorrer essas duas formas de intervenções e ocupações artísticas representa, portanto, uma tentativa de compreender que potencialidade é essa que se desenvolve no espaço abandonado. O que os entulhos podem apresentar a partir do momento em que são ressignificados através da arte? Há, mesmo, uma liberdade de expressão artística e comportamental neles tal qual Solá-Morales e Kevin Lynch afirmam?

Levando em conta tais dúvidas, as próximas páginas estão destinadas a adentrar nesse mundo de fragmentação e deterioração, a transitar por entre as paredes emboloradas, pisos rachados, vegetação dominante. Sendo assim, o presente texto se estrutura em três capítulos, o primeiro *Em situação de abandono* corresponde à uma análise do espaço urbano abandonado e sua inserção na cidade contemporânea, suas definições e terminologias chegando até a condição existencial e efêmera que ele pode representar. O segundo

⁹ Essa forma de apropriação do abandono, apesar de ilícita, não deve deixar de ser levada em consideração, já que esse tipo de atividade faz parte da cidade contemporânea assim como outras. Esse assunto foi abordado com maior detalhe no trabalho *Cartografia do Abandono: rede de intervenções artísticas pelo espaço abandonado no centro de Florianópolis*, projeto de conclusão de curso da autora, orientado também pelo professor Rodrigo Bastos e disponível no site issu.com.br

capítulo, intitulado *A potência do espaço abandonado*, apresenta a cartografia do abandono traçada através das visitas às ocupações, procurando destrinchar as formas de organização e apropriação espacial de tais territórios. Para finalizar, o capítulo *A Prática artística no abandono* apresenta as formas artísticas que ocorrem nos espaços abandonados incluindo os eventos temporários e terminando com a apresentação das contradições e problemas enfrentados pelas organizações e movimentos.

1. EM SITUAÇÃO DE ABANDONO

1.1 O ESPAÇO URBANO ABANDONADO NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

O espaço abandonado revela a passagem do tempo naquilo que seria a obra humana mais duradoura. Fixada a metros e metros abaixo da terra, a arquitetura se enraíza como uma planta e floresce como se nunca houvesse outono. Em meio a uma cultura de descarte e velocidade essa persistência física atrai cada vez mais a atenção de arquitetos e artistas.

No modo de vida atual, em que se convive constantemente com dúvidas e com medos, os espaços abandonados aparecem como lugares críticos para tensionar a contemporaneidade, tal como a artista plástica Giselle Beiguelman afirmou no artigo *Em tempos de botox urbano, ruínas se tornam espaços críticos* (Folha de São Paulo, 2005). Eles surgem como uma condição entrópica, proliferam como interstícios que contaminam a eficácia e o dinamismo das cidades ferindo uma sociedade que preza, justamente, pelo útil e pelo asséptico. Sua degradação instiga a complexidade do transitório, a efemeridade da matéria, a volatilidade da existência. Essa misteriosa aura do abandono – na demonstração latente de tudo aquilo que deixou de ser – causa deslumbre ao randômico cidadão que, por um instante, nota sua presença morta entre os vivos. São ruínas que perderam seus atributos, construções inacabadas, desmoronadas, esquecidas por falta de recurso financeiro, de interesse estatal, de disposição imobiliária, de afeto. São escombros que remetem diretamente à cidade em movimento e desvelam as inúmeras consoantes que moldam o espaço urbano, sejam elas o tempo, a economia ou o poder.

Kevin Lynch, em seu livro póstumo *Echar a perder: un analisis del deterioro* (2005), alega que preocupar-se com o abandono e com a deterioração significa “uma tentativa de frear o caminho auto-destrutivo em que a sociedade está se direcionando” (p.08). Ao consolidar este posicionamento, com uma preocupação ambiental, o autor refere-se a todas as classes de abandonos materiais dilatando o termo e aplicando-o desde os pequenos rejeitos sólidos, coisas que perderam sua utilidade, até a renúncia de grandes estruturas, como a

própria arquitetura¹⁰. Seguindo esta perspectiva, Lynch (2005) reafirma a temporalidade da existência demonstrando que a deterioração permeia todas as instâncias da vida humana, exigindo um impulso constante de conservação e manutenção. Apesar do produto final de uma degradação contínua ser sempre o mesmo – o resíduo de espaços edificados – esse processo se desenvolve de maneiras diferentes de acordo com as características de cada situação.

Neste sentido, há uma discrepância temporal que indicaria a deterioração de objetos a curto prazo e de lugares a longo prazo. Em se tratando dos objetos percebe-se, na maioria das vezes, um caminho de deterioração rápido e definitivo, estabelecido no momento em que ele já não responde à sua função. Entretanto, quando se aborda a degradação de lugares – e aqui incluem-se paisagens e edificações –, é estabelecido um longo e demorado processo instigado pela renúncia paulatina das atividades e dos usos. Neste caso, a deterioração é definida como uma diminuição progressiva de valor ou vitalidade. Tal diferenciação se deve, principalmente, ao fato de que apesar de todas as instâncias serem regidas sobre a égide da constante mutabilidade de desejos e ações, a deterioração acaba afetando com maior ênfase os elementos que são facilmente substituídos. Ou seja, a austeridade arquitetônica retarda o processo de degradação, porém, não o nega, como será visto posteriormente¹¹.

Dentro desta perspectiva, é possível identificar também que, além da deterioração aparecer como um processo amplo e generalizado, ela é estigmatizada e ignorada pela sociedade. Uma característica intrínseca ao fluxo que arrasta a humanidade na temporalidade das coisas e demonstra a impermanência que ameaça

¹⁰ Neste livro, Lynch afirma que o “degradado é o que não tem valor ou não é usado para uma finalidade humana. É a diminuição do que não tem resultados úteis; é a perda e o abandono, seu declive, separação e morte. É o material gasto e sem valor que é deixado após algum ato de produção ou de consumo, mas pode também se referir a qualquer coisa usada: resíduos, lixo, papéis, trapos velhos, impurezas e sujeira. Existem coisas degradadas, paisagens degradadas, tempo degradado e vidas degradadas” (p.11).

¹¹ Vale ressaltar, aqui, em se tratando dos processos de degradação, que, como o próprio Lynch (2005) afirmou, a deterioração, com o passar do tempo, pode ser a causa do abandono da edificação, mas não necessariamente. Assim como o abandono do espaço também não é obrigatoriamente precedido da decadência.

o conforto e o controle. O espaço urbano abandonado, como símbolo da deterioração, carrega, portanto, essa negativização. A arquiteta Filipa Trigoso afirma na sua dissertação *Arquitetura e a arte de [não] saber cair* (2013) que o incômodo causado pela deterioração da edificação faz com que, muitas vezes, seja preferível destruí-la do que assistir ao seu envelhecimento. Esse mal-estar pode ser considerado, segundo Lynch (2005), um produto da mente humana que antecipa o resultado do desenvolvimento mutável e fagocitador das cidades e prognostica o próprio fim de tudo o que existe. Uma situação alimentada pela dificuldade humana de admitir a mudança e enfrentar a finitude. Ainda de acordo com o autor, consideram-se quase todas as mudanças como trágicas e confusas, havendo um temor generalizado pela morte, pela perda, sendo a pior delas a própria decadência e a deterioração. Tudo, portanto, deve ser “limpo e permanente, crescer continuamente em capacidade e poder” (p.49).

Enfrentamos a morte com má vontade e nos aborrecemos com a decadência. Desejaríamos que as coisas fossem puras e durassem para sempre. Escolhemos o consumo como medida do bem-estar, mas não gostamos das suas consequências, enfatizamos a criação e depreciamos coisas e lugares degradados. (LYNCH, 2005, p. 51)

No âmbito urbano, essa instabilidade física é reforçada pela própria *tragédia do progresso* – utilizando aqui as palavras de Marshall Berman, no seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1982). Através desta citação, o autor afirma que – como o próprio Goethe, em Fausto, poderia ter antecipado – o processo de desenvolvimento precisa caminhar no falso sentido perpétuo de progresso¹². Sendo assim, todas as coisas, ambientes, instituições e

¹² Este *falso sentido de crescimento* corresponde ao que Edgar Morin discorre no seu livro *Ciência com consciência* (1990) quando afirma que, ao mesmo tempo em que a humanidade anseia por um ideal de progresso e construção, ditado pela ordem e organização, ela deve estar ciente ao compreender que tudo o que é perfeitamente organizado – como o próprio sistema solar – vai indubitavelmente morrer seja por explosão, seja por extinção. A vida em si, como afirma o autor, é um fenômeno progressivo no qual sua evolução só conhece, certamente, a morte. “A ideia de progresso, aqui empregada,

pessoas que forem inovadores, em certo momento, se tornarão obsoletos. Deste modo, ao analisar o modernismo segundo a ótica marxista, Berman admite a incerteza do desenvolvimento e sugere que as ansiedades características do nosso tempo, que definem nosso modo de vida, de relacionamentos – e, porque não, de formação urbana –, derivam das pressões advindas desta necessidade instaurada de mudança constante, constituindo uma sociedade que se alimenta da sua própria autodestruição.

“Tudo que é sólido” – das roupas sobre nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam as máquinas, às casas e aos bairros onde vivem os trabalhadores, às firmas e corporações que os exploram às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem – tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas (BERMAN, 1982, p. 123).

Aqui, vale a pena atentar-se à afirmação de Manuel Castells no seu livro *A Sociedade em Rede* (2003) quando apresenta a complexidade fundamental da relação entre sociedade e espaço. Segundo o autor, o espaço não é reflexo da sociedade, ele é a sua própria expressão, ou seja, as formas e processos espaciais são constituídos pela dinâmica de toda a estrutura social. Há, portanto, a inclusão de “tendências contraditórias, derivadas de conflitos e estratégias entre atores sociais, que representam interesses e valores opostos” (p. 500). Castells (2003) assume ainda que há uma nova lógica espacial urbana determinando a versatilidade das redes e definindo a cidade global não como um lugar, mas como um processo.

comporta incerteza, comporta sua negação e sua degradação potencial e, ao mesmo tempo, a luta contra essa degradação. Em outras palavras, há que fazer um progresso na ideia de progresso, que deve deixar de ser noção linear, simples, segura e irreversível para tornar-se complexa e problemática. A noção de progresso deve comportar autocrítica e reflexividade” (p. 98).

Deste modo, esses fluxos – de capital, de informação, de tecnologia, de interação organizacional, de imagens, sons e símbolos – não representam apenas um elemento da organização social, “são a expressão das ações que dominam a vida econômica, política e simbólica” (p.501)¹³. Uma situação que reafirma a mutabilidade das estruturas urbanas por meio de um ímpeto que transforma conceitos e ideais.

O espaço abandonado é, portanto, fruto deste poderoso impulso de instabilidade e destruição – ou o desejo de desenvolvimento que anima o Fausto goethiano. Situação fomentada pela falsa ideia linear de progresso que surge como uma ferramenta de transformação. Uma força que, ao mesmo tempo em que arrasta cidades e habitantes para o horizonte da evolução, deixa para trás um rastro de esquecimento e destruição. São investimentos que redirecionam hierarquias, territórios desvalorizados em detrimento de outros supervalorizados, mudanças de fluxos, de capital, de necessidades e desejos que delineiam a cidade como célula viva¹⁴.

Esta inconstância do ambiente urbano faz com que haja, portanto, uma diminuição do tempo de giro das edificações

¹³ “Por fluxos, entendo as sequencias intencionais, repetitivas e programáveis de intercambio e interação entre posições fisicamente desarticuladas, mantidas por atores sociais dominantes. Por estruturas sociais dominantes, entendo aqueles procedimentos de organizações e instituições cuja lógica interna desempenha papel estratégico na formulação das práticas sociais e da consciência social para a sociedade em geral” (CASTELLS, 2003, p.501).

¹⁴ O arquiteto Flávio Villaça, em *Espaço Intraurbano no Brasil* (1998) afirma que a conformação das cidades é dominada pelos interesses de uma classe dominante que a faz através do controle de três mecanismos: o político (legislação, infraestrutura, acessibilidade), o econômico (controle do mercado imobiliário) e o cultural (difusão de um estilo de vida que facilita a dominação). Na abordagem política de Villaça, o objeto principal de disputa no território urbano é a otimização dos gastos de tempo e energia, tornando a segregação e o controle do tempo de deslocamento decisivos neste embate. Seguindo esta perspectiva percebe-se, nas cidades, mudanças súbitas que indicam o surgimento de novos interesses. Esta situação irá, tendencialmente, favorecer certas regiões em detrimento de outras, criando rastros de desenvolvimento mal absorvidos que alimentam a instabilidade da estrutura urbana e geram, conseqüentemente, os espaços urbanos abandonados.

provocada pelas novas necessidades espaciais; a substituição de velhas estruturas por unidades menores e mais rentáveis; as mudanças de necessidades e desejos perante o consumidor; a obsolescência de funções devido a mudanças tecnológicas ou sociais; a produção desigual do espaço urbano definida pela vontade de uma parcela dominante que gera especulação imobiliária, entre outros fatores que têm causado o envelhecimento e o abandono de certos imóveis ou até mesmo de áreas inteiras¹⁵. Um processo que implica não somente no esvaziamento dos lugares, mas também na subutilização e precarização das apropriações. Uma dinâmica entre crescimento econômico social e seu inevitável declínio, a figuração da dialética entre cultura e barbárie tantas vezes expressa na obra de Walter Benjamin.

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro (...) mas eis precisamente porque vê caminhos por toda a parte (...) o que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas. (BENJAMIN, 1987, p. 237)

Segundo Luís Gonçalves, na sua dissertação *Ruínas Genéricas: Estratégias de Intervenções em Construções Inacabadas* (2013), deve-se levar em consideração ainda, quando se discorre sobre o surgimento dos espaços abandonados, o fenômeno da contração urbana. O autor afirma que esta situação é decorrente de vários processos de transformação, como a subutilização e

¹⁵ A fim de ilustrar essa situação, vale citar Elenira Arakilian Affonso quando, na sua dissertação *Teia de Relações na Ocupação do Edifício Prestes Maia* (2010), afirma que quase a metade da área construída de escritórios de São Paulo está localizada nos distritos mais centrais: Sé, República e Consolação (Boletim de Investimentos Imobiliários da Bolsa de Imóveis do Estado de São Paulo, 1996). Porém, a maior parte desses escritórios (77,3%) não possui, por exemplo, sistema de ar condicionado central ou pisos-garagem, uma situação que os torna inadequados para serviços e empresas 'modernas'. Desta forma, tais arquiteturas foram gradativamente sendo esvaziadas até o seu completo abandono. Claro que este fator, apesar de potencializar o fenômeno, isoladamente não contribui para o abandono da edificação. Juntamente com ele está a falta de interesse do proprietário possivelmente alimentada pela grande quantidade de imóveis mais modernos e rentáveis que compõe seu patrimônio.

desindustrialização, e significa uma diminuição considerável da população nas cidades¹⁶.

Nascido, pois, no berço de uma civilização em colapso, na qual o desenvolvimento é ditado por mudanças drásticas e repentinas, o espaço urbano abandonado surge em meio a uma época que renuncia todo e qualquer resquício de degradação, que luta por perpetuar seus espaços e obras ao mesmo tempo em que cede ao ímpeto mutante dos desejos. Neste sentido, justamente pelo fato de ser um rejeito de uma sociedade em crise, o abandono carrega um peculiar potencial interventivo.

Apesar de haver, hoje em dia, uma maior consciência da velocidade de transformação sob a qual a cidade está sujeita, ainda impressiona o fato que a mesma geração pode ser contemporânea da construção e ruína de um edifício. Essa tendência a uma transitoriedade cada vez mais acentuada alimenta um dilema no qual a permanência significa estancamento e o crescimento quer dizer instabilidade. A tal crise refere-se a contradição entre uma sociedade que preza pela mudança mas não assume, ou ainda não sabe como assumir, suas consequências. Um ímpeto mutável que contamina a cidade, traz instabilidade econômica, alterações de fluxos, de investimentos e acaba por contagiar também a própria arquitetura, como corpo austero que persiste ao turbilhão de transformações. O rejeito dessa crise – no sentido mais literal da palavra – representa, portanto, um aglomerado de edificações abandonadas.

A multiplicação destas estruturas, que agora encontram-se na grande maioria das cidades, tem gerado um estado de alerta fazendo com que vários artistas e grupos culturais voltem seus olhos para estes destroços. Geralmente localizadas em áreas nobres, as edificações abandonadas se despedaçam a olhos nus, desfalecendo uma potência estrutural e espacial. Na sua temporalidade própria, entre passado e futuro, ficam à mercê de um impulso corajoso que empurre seus portões e assumam sua capacidade no tempo presente.

As apropriações do abandono são motivadas pela própria abstenção da sociedade diante dos escombros que os deixa abertos a

¹⁶ O autor cita em seu trabalho algumas cidades como expoentes máximos desta situação, entre elas as que mais se destacam são Detroit (EUA) e Liverpool (GRA) que tiveram uma diminuição de população de 51% e 48,5%, respectivamente, entre 1950 e 2004. Condição que acarretou na proliferação de edificações abandonadas.

uma livre apropriação. Ao criar no abandono lugares de extravasamento elas tiram proveito do interesse oculto e mórbido que existe por trás da negativização do degradado. Um desejo de descoberta e apoderamento que transforma o homem em um sujeito ativo capaz de desvelar camadas de realidade ocultas. Uma atração secreta pelas ruínas que instiga à fragilidade da natureza humana e à conformidade entre os lugares destruídos e a rapidez da existência.

As apropriações e intervenções que vêm ocorrendo no espaço urbano abandonado aceitam a incerteza de futuro que povoa as cidades e as livra da euforia certa. Elas revelam o desejo de reavaliar a proposta de desenvolvimento e, através de uma mudança de paradigma, restituir tais territórios afirmando-os como lacunas do sistema. São situações que demonstram uma tentativa de ressignificar os próprios restos. Uma reconciliação com aquilo que foi esquecido, subjugado, abandonado. Uma preocupação não somente ambiental, mas uma tentativa de revelar também os fracassos do desenvolvimento revertendo-os a um novo propósito e fazendo renascer, das entranhas de uma cidade renunciada, uma potência urbana.

Figura 05 - Instalação de Dudi Maia Rosa no evento Arte/Cidade, 1997. Através dela ergue-se uma nova parede entre as colunas do galpão abandonado da Fábrica Matarazzo, longitudinal à linha do trem. Feita de isopor, essa parede sem peso, sem densidade, surge para indicar o que este lugar pode vir a ser. Branca, luminosa, faz com que a luz dos trilhos reflita no interior da construção. É como uma aparição que revela a alma de um mundo aparentemente morto. Um instigante paradoxo de materiais e processos industriais que transmite a poética e a vitalidade desses abandonos.



Fonte: artecidade.org.br

Muito da potencialidade de apropriação surge deste papel que o espaço urbano abandonado tem assumido na cidade contemporânea; desta dicotomia de valores e características que os deixa abertos a interpretações ambíguas oscilando entre útil-inútil, vivo-morto, aberto-fechado e desvelam a conflituosa geografia que se estabelece entre os entulhos. Nascidos de uma pontualidade se tornam engrenagens sistêmicas que espalham-se por todos os lados. Um abandono fruto da supressão da própria história que, desconsiderando sua função original, ou qualquer outra, forma uma rede invisível de interstícios. Imóveis fantasmas que materializam a

crise social e urbana mencionada anteriormente, trazendo à tona a deterioração, a mutabilidade, a disputa e a obsolescência que regem as cidades atuais.

Em meio a esta miríade de contradições e simbologias, tais territórios têm muito a dizer sobre o tempo presente, uma situação urbana que questiona não somente o desenvolvimento das cidades mas a própria relação existencial entre o homem e suas criações. Seus escombros revelam mais do que uma urbe pautada por disputas territoriais e mudanças repentinas de interesses e fluxos. Eles manifestam também a iniquidade relativa à apropriação privada dos benefícios produzidos socialmente (BORDE, 2006). Em tal concepção, os espaços abandonados são assumidos como produtos do funcionamento do mercado e da forma de atuar dos agentes privados e políticas públicas que cedem a pressões e desejos de uma minoria. Eles indicam o campo de batalha que se trava no ambiente urbano potencializando, através dos seus restos, a distribuição disforme da infraestrutura das cidades que privilegia alguns em detrimento de muitos outros. Seu surgimento e proliferação são permitidos através de situações ditadas pela lucratividade imobiliária, representando a materialização de uma desordem burocrática.

Além da problemática situação econômica que o espaço abandonado transparece, há outro ponto fundamental que esta condição revela. Através destes territórios é possível perceber a existência de uma crise também arquitetônica que parece lutar por desvencilhar-se de um modelo de planejamento arraigado na condição duradoura e estável. A materialidade do firmamento, presente no objeto arquitetônico desde Vitruvio, é colocada em cheque quando se percebe a intensa proliferação das arquiteturas abandonadas¹⁷. As obras, anteriormente concebidas para a

¹⁷ O arquiteto espanhol Solá-Morales observou em seus estudos que, apesar da arquitetura sempre estar presa à *Firmitas*, a contemporaneidade parece indicar a obsolescência deste modelo. Nas palavras do autor, seria necessária uma “arquitetura líquida, em vez de uma arquitetura sólida, que substitua a firmeza pela fluidez e a primazia do espaço pela primazia do tempo” (2001). O filósofo italiano Massimo Cacciari apresenta as mesmas indagações no seu livro *A cidade* (2014) em que trata da instabilidade e efemeridade das relações contemporâneas materializadas na forma como habitamos o espaço urbano. Na sua mais recente obra, o autor defende a ideia de que a cidade atual, a qual chama de território pós-metropolitano é ‘desterritorializante e

eternidade, sofrem as consequências da constante mudança de ideias e fluxos, tornando a perenidade um conceito vulnerável.

Aquilo que parecia durar séculos se torna frágil quando as necessidades que o sustentavam se mostram transitórias e estabelecem uma supremacia dos fatores externos em relação a tectônica do edificado. O corpo arquitetônico pena por encaixar-se à mutante perspectiva urbana, fazendo com que a própria edificação abandonada reflita os sinais de cansaço e fraqueza de uma arquitetura que teima em permanecer, com seu corpo austero e monolítico, a cada mudança de significado, fluxos e relações. Essa insistência arquitetônica indica, acima de tudo, uma prepotência do homem em desejar o controle de tudo negando o ciclo natural das coisas. Uma ânsia pelo duradouro e eterno, pela perpetuação da obra e do corpo.

Sob essa ótica as apropriações culturais das edificações abandonadas ganham destaque justamente por representarem uma intervenção móvel e mutável. Suas cores e formas enfraquecem a estrutura rígida deixada pela arquitetura abandonada, preenchendo seus restos estáticos com o dinamismo e a flexibilidade do próprio movimento de ocupação. Tanto circuitos independentes, eventos renomados, quanto as ocupações culturais ditadas por coletivos de artistas que lutam por reconhecimento são hipóteses de apropriação do abandono – trabalhadas nesta pesquisa – que encontram, dentro do sistema de especulação e lucro, uma brecha. Servindo-se da condição estratégica do espaço urbano abandonado elas se valem justamente dessa situação crítica para potencializar as lutas dos movimentos e dos artistas, cada qual na sua esfera de atuação, tensionando os valores que regem a cidade contemporânea e instigando a reflexão sobre o processo de desenvolvimento.

anti-espacial', onde toda a métrica espacial é vivenciada como um obstáculo. Completando a afirmação explicitada pelo arquiteto Solá-Morales, Cacciari acredita que, como reflexo das tecnologias, a superação do vínculo espacial é também o primeiro passo na direção da superação do vínculo temporal. O autor defende que os preceitos que têm regido a construção das cidades nos últimos anos se contrapõem com a forma como a sociedade tem se organizado e vivido. Segundo ele, a efemeridade, a velocidade e a ânsia pela constante mudança que ditam a vida contemporânea não são refletidas na maneira como são criadas as cidades e arquiteturas. Utilizando sua própria expressão, a arquitetura 'vinga-se' do seu habitante sedento por movimento, imobilizando-o nas cidades.

1.1.1 Vago, vacante, vazio

O espaço urbano abandonado assume uma multiplicidade de papéis na cidade contemporânea. Seus escombros simbolizam uma situação urbana peculiar, modelando conflitos e situações que envolvem o crescimento das cidades. Entretanto, tão vasta e complexa quanto sua simbologia é também sua nomenclatura. Há, hoje em dia, uma ampla gama de terminologias conceituais que permite compreender as diferentes intenções que pairam sobre a atmosfera do abandono. Por isso, se faz essencialmente necessário apresentar um panorama dos conceitos utilizados para defini-los, atitude que contribuirá para o entendimento das interpretações e apropriações que os tem como palco. Neste momento, a intenção está longe de expor uma revisão conceitual de todos os termos designados a estes lugares, mas sim, apresentar o cenário de nomenclaturas que determina a própria ambiguidade na forma de entende-los¹⁸.

Justamente por não existir uma uniformidade de pensamento, as terminologias variam conforme o intuito do trabalho fazendo com que cada pesquisa assuma a liberdade de desenvolver sua própria forma de abordagem. A mesma topografia conflituosa do território urbano abandonado é inserida, portanto, na sua conformação conceitual. Uma profusão de termos e definições que procura batizar esse fenômeno contemporâneo e, quando não o generalizam demasiadamente, tendem a torna-lo extremamente específico.

As primeiras classificações dos espaços urbanos abandonados denotam as décadas de 60 e 70, mais precisamente na França e Inglaterra. Segundo BORDE (2006), tal abordagem nasceu através da tensão criada pela grande obsoletização da atividade industrial com o fechamento e transferência de fábricas, situação potencializada ainda pela crise econômica que não conseguia reinscrever tais estruturas na dinâmica urbana. Diante deste cenário apareceu o termo francês *friche industrielles* e seus desdobramentos, *friches*

¹⁸ Para uma visão mais depurada sobre as nomenclaturas que abarcam o espaço urbano abandonado aconselha-se os trabalhos de Andrea Borde (2006), na sua tese *Vazios Urbanos: Perspectivas Contemporâneas* e de Juliana Carvalho Clemente (2012) na sua dissertação *Vazios Urbanos e Imóveis Subutilizados no Centro Histórico Tombado da Cidade de João Pessoa – PB*.

*urbaine e culturelles*¹⁹. Vale atentar-se para esta última variação, uma designação especialmente útil na caracterização das ocupações de cunho artístico e cultural sobre as quais se debruça essa pesquisa. Segundo a autora, enquanto os termos *friches industrielles* e *urbaine* carregam em si o uso anterior ao qual a edificação servia, na palavra *culturelles* a antiga existência é deixada de lado, reforçando o novo caráter assumido pelo abandono, agora de ordem artística e cultural. Uma situação que, ao mesmo tempo em que “referencia o novo uso, mantém a memória da situação de vacância” (p.43).

Já nas expressões inglesas, a terminologia parece não ser tão específica quanto as anteriores, podendo-se destacar os termos *brownfields* e *derelect land*. O primeiro estaria relacionado diretamente as áreas destinadas a atividade industrial, minas e pedreiras que demandam uma reabilitação do solo para sua reutilização e o segundo criado na medida em que as situações de vacância e abandono se aproximavam no tecido urbano consolidado²⁰.

Contudo, independentemente da origem, estas primeiras classificações assumem tais espaços como parcelas da cidade que, apesar de não acompanharem os movimentos de urbanização e não fazerem parte da dinâmica urbana, se beneficiam dela. Um território relacionado diretamente a um modelo de produção e apropriação do

¹⁹ O sociólogo Adalton da Motta Mendonça, no seu texto *Vazios e ruínas industriais: ensaio sobre friches urbaines* (2001) afirma que o termo em francês *friche* é utilizado geralmente para designar um espaço, construído ou não, desocupado ou há muito sem utilização. Um dos precursores deste conceito foi o geógrafo francês, Jean Labasse, que em 1966 associou o conceito de *friches sociales* (vazio social) ao de ciclo industrial e descentralização industrial. Sua expressão derivada, *friches urbaines*, significa, segundo Mendonça, terras livres e abandonadas no meio urbano e na periferia por não terem sido cultivadas ou construídas, onde há demolições de edifícios, fábricas ou instalações provisórias e também os antigos quarteirões de fábricas e vilas operárias.

²⁰ Segundo Ana Tereza Caceres Cortez, no seu livro *Consumo sustentável: conflitos entre necessidade e desperdício* (2007), *brownfield* é “um conceito que se refere aos antigos locais industriais cujo a reincorporação na dinâmica urbana é prejudicada em função da contaminação potencial das áreas e da limitada demanda do mercado para novos usos” (p. 62). Já o termo *derelect land*, no sentido literal de sua tradução significa edifícios ou lugares abandonados em más condições (CAMBRIDGE, 1995).

solo que alimenta a desigualdade das cidades. Eles apresentam-se também como uma contra-imagem do seu entorno urbano, instigando uma peculiar atmosfera. No momento em que são cruzados os seus portões, adentra-se a um mundo formalmente desestruturado, inerte ao presente e totalmente alheio a dinâmica urbana que o envolve. Sua condição representa, portanto, uma peculiaridade que o distingue do meio homogêneo ao seu redor, legitimando sua característica como território peculiar e díspar.

Sendo assim, tanto as nomenclaturas francesas quanto as inglesas partem de uma abordagem mais genérica – no sentido de incorporar no mesmo termo edificações abandonadas e terrenos vazios – caso que se repete na significação em português, justamente por não existir no Brasil uma terminologia específica que caracterize tais lugares. Deste modo, é possível perceber em diversos estudos do campo nacional que o espaço abandonado é constantemente relacionado com o termo vazio urbano. Sendo assim, segundo a definição de Andrea Borde (2006), consideram-se vazios urbanos aqueles terrenos localizados em áreas providas de infraestrutura mas que não realizam plenamente sua função social e econômica, seja porque estão ocupados por uma edificação sem uso ou atividade, seja porque estão estruturalmente vazios. De acordo com esta perspectiva, a inclusão do espaço urbano abandonado no conceito de vazio implicaria uma relação direta com a questão da ausência, uma falta de algo – de uso, de função ou de edificação. Tal posicionamento está baseado principalmente no fato de que o espaço construído e o não construído são frutos de um mesmo processo de urbanização (EBNER, 1997). Em consonância a este pensamento está o próprio manual de reabilitação de áreas urbanas centrais, desenvolvido pelo governo federal em 2008, que inclui os espaços abandonados na definição dos vazios urbanos.

[Os vazios urbanos] consistem em espaços abandonados ou subutilizados localizados dentro da malha urbana consolidada, em uma área caracterizada por grande diversidade de espaços edificados, que podem ser zonas industriais subutilizadas, armazéns e depósitos industriais desocupados, edifícios centrais abandonados ou corredores e pátios ferroviários desativados (BRASIL, 2008, p.142).

Há, portanto, nas definições anteriormente explicitadas, uma ênfase na condição de vacância presente no espaço abandonado que permite distingui-lo do restante da cidade. Esta mesma situação é incorporada ao mercado imobiliário, fazendo com que ele se torne alvo específico de intenções financeiras e especulativas passando por um crivo de cifras infinitas que delimitam sua persistência física. Uma situação que, conforme foi visto anteriormente, pode, por exemplo, alimentar por muitos anos sua condição de abandono. Deste modo, em uma abordagem imobiliária, tais territórios revelam um lucro inativo, um desperdício público que beneficia o proprietário e não admite a função social da propriedade – um contraponto interessante que servirá como base legal para a ocupação dos edifícios ociosos. Sob este viés econômico o espaço urbano abandonado acaba assumindo novas terminologias como *domicílios vacantes* ou *vacâncias imobiliárias* que, segundo Paulo César Pereira (2011), são significações utilizadas para reorientar os negócios. O autor comenta que há nestas terminologias uma intenção de metamorfosear o mesmo problema urbano confirmando, agora sob outro termo, a continuidade das transformações territoriais.

Ainda sob este ponto de vista, quando os espaços abandonados não são estimulados a um processo de *hibernação*, no qual procura-se a acumulação de lucros, eles são dotados de uma ânsia por sua rápida reversão e reincorporação na dinâmica urbana. Duas atitudes distintas mas que preveem, cada qual no seu plano de ação, o poder lucrativo do abandono. Uma forma de pensamento frequente entre os próprios investidores imobiliários que, como Ferreira dos Santos (1986) afirma, estão sempre ansiosos a preenche-los com obras faraônicas.

Entretanto, apesar da vasta gama de significações ser importante para compreender o panorama geral no qual o espaço urbano abandonado se insere, ao abordá-lo sob a ótica das ocupações culturais, sua definição já não corresponde as terminologias do mercado, tampouco as relacionadas à condição de vazio. Sendo assim, vindo de encontro à possibilidade lucrativa do abandono, surgem classificações mais atuais que assumem uma posição de destaque nesta pesquisa justamente por admitirem a dimensão interventiva do espaço abandonado, abrangendo sua potencialidade como território aberto e alternativo. Tal caracterização se assemelha a própria etimologia da palavra, visto que o verbo abandonar deriva da expressão francesa *être à bandon* ou 'estar à mercê de' (CUNHA,

1982), uma análise linguística que se relaciona diretamente com forma como estes espaços podem ser vistos na cidade contemporânea. Estar à mercê de algo significa estar aberto as possibilidades e intervenções, sejam elas de qualquer caráter.

Este posicionamento tem como principal expoente o arquiteto espanhol Solá-Morales que, em 1996, cunhou a expressão *terrain vague*. O termo traduzido para outros idiomas definitivamente não possui a mesma força que a expressão em francês, já que ela representa uma ambiguidade contida tanto na noção de *terrain* como na de *vague*. Através dessa duplicidade, a locução se faz especialmente útil para designar uma categoria urbana e arquitetônica na qual são classificados lugares, territórios ou edifícios que participam de uma dupla condição: a estranheza perante espaços que estão fora do domínio genérico de uma ocupação reconhecível, ao mesmo tempo em que geram o sentido de liberdade e crítica. Segundo o autor estes lugares podem ser definidos por áreas abandonadas pela indústria, pelas estradas de ferro, pelos portos; áreas abandonadas como consequência da violência, do recesso da atividade residencial ou comercial, da deterioração do edificado; espaços residuais nas margens dos rios; áreas inacessíveis entre rodovias à margem de operações imobiliárias, fechadas sobre si mesmas, de acesso restringido por teóricas razões de segurança e proteção.

Por uma parte *vague* no sentido de vacante, vazio, livre de atividade, improdutivo, em muitos casos obsoleto. Por outra parte, *vague* no sentido de impreciso, indefinido, vago, sem limites determinados, sem horizonte de futuro. (SOLÁ-MORALES, 1996, p.25).

A significação, elaborada por Solá-Morales, assume a potencialidade do espaço urbano abandonado. Um território que, por sua liberdade de apropriação, torna-se fundamental para a cidade. Esta definição corresponde a forma como, o já citado, Kevin Lynch trata tais espaços, sendo considerados alternativas para um planejamento urbano rígido e formal. O autor desmistifica a negativização latente no abandono afirmando um potencial intrínseco às áreas as quais ele chama de *wastelands*, ou seja, lugares onde modos de vida marginais sobrevivem e coisas novas são iniciadas (2005). Ambos autores defendem, portanto, a ideia de que

os espaços abandonados são territórios abertos que possibilitam uma experiência urbana de extravasamento e liberdade de apropriação. A fim de reforçar este posicionamento do âmbito nacional, é possível citar também o arquiteto Carlos Teixeira que em seus textos constantemente acentua a necessidade de manter o espaço abandonado como lugar livre, sem que haja uma ânsia pelo seu rápido crescimento e preenchimento²¹.

É importante ressaltar aqui que estas abordagens também partem da condição de vacância presente no espaço abandonado, assim como as outras significações. Porém, diferentemente da definição do estado de vacância citado por Ferreira dos Santos (1986) - que assume a necessidade de sua incorporação no mercado - nos autores Solá-Morales (1996), Kevin Lynch (2005) e Carlos Teixeira (2000), a mesma condição é essencial para a cidade possibilitando lugares de extravasamento e liberdade. Neste sentido, esses três autores são fundamentais para entender as apropriações culturais e artísticas das edificações abandonadas tratadas neste trabalho. Seus posicionamentos indicam uma alforria criativa fundamental que se faz presente quando o abandono é ocupado. Situações que permitem não apenas o acolhimento de vidas marginais mas de atividades culturais que não seriam possíveis em outro lugar da cidade. Ao partir de uma condição de degradação e deterioração, que instiga e abre margem para a apropriação incomum, esta pesquisa assume, conforme os autores acima citados, o espaço urbano abandonado como uma situação intrínseca às cidades, fundamental por sua potência de transformação.

²¹ Em um dos seus escritos, Carlos Teixeira cita o texto sobre o vazio que o educador Rubem Alves escreveu, dedicado a suas netas, no Caderno Correio Popular, em 2002. Nele o autor questiona a rápida resposta quando se pensa 'o que vale mais, o cheio ou vazio?'. A grande maioria responderá o cheio, mas no decorrer do texto ele desconstrói essa imagem enaltecendo a importância do vazio na existência humana. Um posicionamento que se aproxima do que Carlos Teixeira quer dizer quando afirma que a cidade precisa dos seus vazios, precisa de espaços ociosos, abertos a alteridade e a livre apropriação. "A vida precisa do vazio: a lagarta dorme num vazio chamado casulo até se transformar em borboleta. A música precisa de um vazio chamado silêncio para ser ouvida. Um poema precisa do vazio da folha de papel em branco para ser escrito. E as pessoas, para serem belas e amadas, precisam ter um vazio dentro delas. A maioria acha o contrário; pensa que o bom é ser cheio" (ALVES, 2002).

Figura 06 - Intervenção Amnésias Topográficas II, feita pelo grupo Vazios S/A liderado por Carlos Teixeira. A instalação, cenário para uma peça de teatro, transformou o labirinto de palafitas subutilizado em um espaço único, mostrando a potência existente na estrutura renunciada.



Fonte: vazio.com.br

As ocupações contemporâneas do abandono – sejam elas culturais, artísticas, intervenções efêmeras ou ocupações para moradia – lutam contra o sistema especulativo imobiliário que trata as edificações abandonadas como cifras à espera da multiplicação. No ato transgressor da invasão fortalecem a capacidade do abandono de registrar e promover o inesperado. Na mutabilidade de atividades que o tem como palco surge o constante choque resultante daquilo que chega sem ser previsto. Valendo-se do seu permanente estado de latência, de espera, elas materializam a própria definição de *terrain vague* apresentada anteriormente.

Por meio de cores, cenários, encenações, debates, oficinas, exposições as ocupações culturais seguem também o que Kevin Lynch (2005) prescreve no seu texto quando trata da importância do território abandonado na cidade contemporânea. Reforçando o posicionamento de Solá-Morales (1996), o autor defende a ideia de dramatizar artisticamente a edificação abandonada, encenando o próprio processo de deterioração. De acordo com Lynch, o abandono serviria como um território para atividades efêmeras, enquanto espera sua reincorporação na cidade, um pensamento que se relaciona diretamente com os eventos temporários que tem como palco tais lugares, mas se distancia das ocupações que, apesar de não terem duração previamente estipulada, tendem a ser mais estáveis, neste sentido.

A longa espera até sua reutilização já não seria uma terrível experiência, e durante este tempo, o espaço poderia abrigar, sem vergonha, estas atividades efêmeras, marginais e esquecidas (LYNCH, 2005, p.180).

Entretanto, independentemente da temporalidade da apropriação, os conceitos estipulados pelos arquitetos reforçam conceitualmente a importância destas ocupações na cidade contemporânea. Situações que conferem uma sobrevida, não somente ao espaço abandonado, mas também aos artistas que se envolvem com o movimento. É possível perceber, ainda se tratando das nomenclaturas, uma evolução nos termos designados aos espaços abandonados. Quando a concepção original da ruína romântica já não se encaixava a tais espaços, foram definidos novos conceitos que partiram do desejo em classificar as estruturas industriais deixadas de lado pelo progresso urbano e evoluíram até perceber a potencialidade das apropriações marginais implícitas a estes restos. Um desdobramento do termo que condiz com o crescimento do próprio papel assumido pelo espaço urbano abandonado na cidade atual. A contemporaneidade do fenômeno – materializada no caráter muito recente das definições – indica uma condição de abandono completamente nova, assim como uma apropriação diferente.

Estes vazios, *friche industrielles, wastelands, browfields, derelict lands, terrain vague, etc.*, se afastam – e muito – da concepção de ruína romântica e contemplativa que vinha sendo cultuada ao longo dos séculos passados quando se discorria sobre edificações abandonadas,

assumindo uma condição – física, econômica e social – inteiramente inédita.

Desta forma, a ambiência do abandono contemporâneo, sua espacialidade, sua afetividade, são características que devem ser avaliadas para se entender porque eles assumem um papel importante na cidade atual. Condições que os diferem das ruínas pitorescas e os fazem assumir uma potencialidade alimentada pelas ocupações.

1.2 DA RUÍNA ROMÂNTICA A RUÍNA GENÉRICA

Capim, designação genérica das gramíneas silvestres, é palavra de origem tupi (ka+píi, ou "folha delgada"). São eles vários: capim barba-de-bode, capim-açu, capim-agreste, capim-amonjeaba, capim-amargoso, capim-azul, capim-balça, capim-bambu, capimpuba, capim-bobó, capim-branco, capim-catingueiro, capim-cheiroso, capim-de-burro, capim-de-cheiro, capim-do-pará, capim-elefante, capim-flecha, capim-gordura, capim-guiné, capim-jaraguá, capim-limão, capim-marmelada, capim-membeca, capim-mimoso, capim-sapé, capim-trapoeraba, etc. A maioria dessas espécies tem a inflorescência em espigas, as folhas lineares, agudas e recurvadas, e a haste filiforme. Quase todas são originárias das Américas ou da Ásia (AURELIO,1999 apud TEIXEIRA, 2000).

Foi descrevendo a origem biológica do popular capim que Carlos Teixeira iniciou um brilhante texto sobre o inevitável caráter orgânico de toda a obra arquitetônica. Nele o autor discorre sobre a dificuldade do arquiteto em aceitar as inúmeras interferências externas que seu projeto irá sofrer a partir do momento em que se materializa no tecido urbano. São extrusões, intrusões, adições, 'puxados', infiltrações, mofo e claro, capim, que caracterizam uma condição entrópica intrínseca a edificação. Um conjunto de fatores que indica a implacável passagem do tempo.

A obra dos homens, consciente e normativa, é assediada pela força inconsciente e irrefreável da natureza, capaz de invadir a construção mais

magnífica e colossal (BUTÍ e MANSANET, 2005, p.15).

Essa pujança do verdor tropical talvez seja o primeiro sinal de abandono visível em uma edificação. O rápido crescimento da vegetação percorre paredes, muros, se espreme pelos pisos, surge das rachaduras. Uma condição presente em qualquer abandono, seja ele uma ruína histórica e pitoresca ou um amontoado de escombros inacabados e disformes.

Neles natureza e arquitetura duelam em uma disputa pela perpetuação, uma luta que termina no exato momento em que a obra desmorona e a vegetação não encontra, por fim, obstáculos para sua propagação. Um processo poeticamente exposto pelo sociólogo alemão George Simmel, no seu texto *A Ruína* (1911), no qual apresenta o domínio paulatino das “simples forças naturais sobre a obra humana, o antigo equilíbrio que agora se desloca em favor do orgânico” (p.96). Nessa obra, o autor discorre sobre a polarização entre a vontade humana que conduz a construção para cima e a violência mecânica da natureza que a puxa para baixo, corroendo a estrutura.

Esse deslocamento se resolve em uma tragicidade cósmica que lança toda ruína a nossos olhos, pois agora a decadência parece a vingança da natureza à violação que o espírito produziu nela ao conforma-la a sua própria imagem (SIMMEL, 1911, p.96).

Em meio a tal combate, as edificações abandonadas seduzem por representarem o meio termo entre o *ainda não* e o *não mais* da existência arquitetônica na tentativa de ultrapassar o caráter negativo da queda. Neste sentido, segundo Lynch (2005), quanto mais afastadas do presente as edificações abandonadas estiverem mais contemplativas se tornarão, ou seja, o passar do tempo parece apagar o incomodo gerado pelo abandono, tornando as construções uma ferramenta para visitar o passado. As ruínas históricas estariam, portanto, rodeadas por uma aura de mistério e contemplação, reativando memórias através do silêncio nostálgico dos seus restos. Nelas, segundo afirma Fernando Freitas Fuão no seu texto *Ruínas, a fotografia como fragmento da arquitetura* (2012), a própria supremacia da natureza perante a obra não estaria relacionada à destruição ou demolição, mas sim, impregnada por um falso sentido

de que a *causa mortis* foi dada por meio de um envelhecimento natural²².

Entretanto, é importante considerar que essa poetização do abandono – como desmoronamento eterno e romântico – presente na ruína pitoresca é raramente associada aos espaços abandonados da cidade contemporânea. A atual apropriação se afasta do estereótipo imaginário que dota as ruínas históricas de um ar bucólico. Nos abandonos contemporâneos, apesar da natureza estar igualmente presente, ela não assume mais um sentido purificador e criador. Os entulhos de hoje estão longe de serem lugares para contemplação e meditação, como eram nos antigos jardins ingleses, representando, em meio a vegetação, justamente o oposto, um lugar insólito, perigoso e marginal.

²² Este encanto pelas ruínas surgiu, segundo Rafaela Scardino (2016), no século XVII através de uma vertente da arquitetura destinada especificamente à sua criação materializando-as como elementos decorativos nos jardins ingleses. A autora cita Cristina Meneguello (2003), quando afirma que há uma mudança na relação criada entre o homem e a ruína histórica, já que no século XVIII os textos tratam, na sua grande maioria, do caráter finito destes elementos. No século XIX houve, entretanto, uma ressignificação das ruínas como documentos históricos e arquitetônicos a serem preservados e no século XX elas, por fim, tornaram-se atrações turísticas. É importante destacar aqui que nos sítios históricos atuais, onde ainda há uma convivência cotidiana com as ruínas pitorescas, não existe a condição de abandono. São estruturas que persistem como relíquias que contam as antigas histórias e servem à uma função que é a possibilidade de revisitar o passado. Longe de estarem abandonadas, as ruínas arqueológicas nada têm a ver com a forma de abandono que é abordada nesta pesquisa. Aqui se discorrerá sobre a forma contemporânea de abandono, ditada através das estruturas renegadas, renunciadas, podendo até mesmo incluir edificações tombadas e patrimônios históricos, mas sempre que estiverem em estado de completo abandono.

Figura 07 - Beleza Convulsiva Tropical, projeto desenvolvido para a Bienal de Artes da Bahia, por Giselle Beiguelman, em 2014. Consiste em uma intervenção na sala do arquivo da Bahia – Salvador, com *audiobook* e *moss graffiti* – grafite de musgo. A instalação busca apresentar uma abordagem não romântica das ruínas, entendendo-as como matéria em movimento e história do tempo em ação.



Fonte: www.desvirtual.com

De acordo com GONÇALVES (2013), na sua dissertação *Ruínas Genéricas: Estratégias de Intervenções em Construções Inacabadas*, o abandono contemporâneo se diferencia muito das ruínas históricas justamente por apresentar uma fragilidade contextual – material ou afetiva²³. Sua identidade derivaria de uma realidade tão duradoura quanto o seu processo de desconstrução. Nesse sentido, as ruínas genéricas, como o autor os chama, podem ser rápidas como uma explosão ou fazerem parte de um lento e gradativo processo de

²³ Nas entrevistas de campo notou-se um pesar muito maior quando o abandono em questão era uma ruína histórica. Enquanto nas edificações genéricas havia um desdém em relação ao futuro da edificação, naquelas de caráter patrimonial percebeu-se uma tristeza afetiva quanto a *perda* da história e do lugar.

retomada da natureza. Um corpo esfacelado pelo tempo, disforme ou intacto, que insiste em contar sua história.

Seguindo essa mesma perspectiva é possível citar o arquiteto e mentor do evento ARTE/CIDADE, Nelson Brissac Peixoto, no seu livro *Paisagens urbanas* (1998). Nesta obra, o autor denomina tais espaços de *ruínas pós-modernas*, retratando-os como restos de cenários, de fachadas de estruturas, como ruínas modestas que, ao primeiro olhar, pouco tem a dizer mas que carregam na fragilidade da sua história, “um potencial menos imediato e mais sintomático” (p.79).

Além disso, vale ressaltar também o texto de Denilson Lopes, *Ruínas pobres, cidades mortas* (2016) no qual, como o próprio título explicita, o autor discorre sobre estes espaços abandonados contemporâneos afirmando-os como *ruínas pobres*. Nesse mesmo ensaio, Lopes cita Andreas Schonle e Julia Hell no prefácio do livro *Ruins of Modernity* (2010), quando alega que estas ruínas podem significar o fim do velho ou o começo do novo. Mas, ao mesmo tempo em que apresenta esta perspectiva otimista, ele se questiona sobre o que exatamente esperar desses restos contemporâneos. Segundo o autor, justamente por estarem longe de apresentar uma estetização do monumental, fazem com que tudo se perca, tanto que nem a lembrança da catástrofe, se houve, existe mais. Não haveria nada de sublime, nenhum trauma, seriam ruínas de um futuro do passado, de um futuro que não aconteceu e, por isso, difíceis de serem interpretadas e encaixadas na cidade contemporânea²⁴.

Lopes levanta neste texto uma questão importante que, possivelmente, só terá efetiva resposta em um futuro longínquo. Entretanto, o papel assumido pela ruína contemporânea na forma de

²⁴ É importante destacar aqui que os três autores (GONÇALVES, 2013; PEIXOTO, 1998; LOPES, 2016) tratam dos abandonos contemporâneos como ruínas. Neste sentido, apesar de parecer controverso, a própria significação da palavra sugere uma vastidão na sua aplicação, justamente por ser traduzida como “1. Ato ou efeito de ruir; desmoronamento, destroço, destruição. 2. Restos ou destroços de prédios desmoronados; ruínia. 3. Prédio desmoronado ou escalavrado pelo tempo ou por causas naturais ou acidentais. 4. Estado de destruição ou de degradação. 5. Enfraquecimento físico ou moral que conduz à destruição ou perda; abatimento, caimento, decadência. 6. Queda ou decadência completa” (MICHAELIS, 1998). Neste caso, seu propósito não é limitado a apenas as ruínas históricas e pitorescas as quais costuma-se citar.

ocupações artísticas, culturais e habitacionais pode representar um indício desta força e o começo de uma resposta para tal questionamento²⁵.

Ao tirar proveito da topografia conflituosa que surge no abandono as apropriações culturais conseguem idealizar tais espaços para além da primeira percepção visual. Na potência dos pequenos estilhaços, lidos por meio da imaginação, o abandono assume na ocupação tudo o que não foi. A não linearidade da sua construção abre margem para a criação de um outro plano em que não existe uma temporalidade e geografia clara. Condição que reforça o que Peterle (2016) afirma no seu texto *Rastros rangentes: escavações capronianas* quando apresenta uma espécie de ‘zona franca’ no abandono “composta por várias camadas que, uma vez (re)apropriadas, passam a ter outro significado” (p. 243). Esta construção imaginativa do abandono alimenta a capacidade de extrapolar os limites físicos, em escancarar a estrutura persistente e absorvê-la para uma nova causa. Elas encontram no seu processo inacabado a possibilidade de uma reconstrução mental livre dos espaços, incentivando uma miríade de sonhos e perspectivas que conferem aos escombros uma sobrevida nascendo, da própria incompletude, sua força.

Na percepção das ruínas sentimos algo que não está, um hospede que se foi: alguém acaba de ir embora quando entramos, algo flutua ainda no ar e algo permaneceu também. Não nos atreveríamos a permanecer sozinhos entre ruínas, pois tudo povoar-se-ia, iria povoando-se não mais de sombras mas de algo mais indefinível (ZAMBRANO, 2016, p. 216).

²⁵ O autor em questão, no decorrer do seu texto, ainda apresenta outros questionamentos muito pertinentes como “o que faremos agora dessas ruínas que agora nos pertencem? Seriam ainda paisagens que possam ser ocupadas pelos nossos afetos? Contraponto disfórico à celebração do progresso e da modernização, da febre de especulação imobiliária e gentrificação que grassa por tantas cidades mundo afora, discretas, a não ser quando espetacularizadas pelo turismo social?” (LOPES, 2016, p.349). Dúvidas que a própria pesquisa também apresenta e que procura ajudar a responder através da análise das intervenções artísticas e culturais do abandono.

Apresenta-se, então, uma relação entre homem e abandono muito diferente daquela estabelecida entre as históricas ruínas dos séculos passados. Aí, o abandono contemporâneo, que surge como uma lacuna de inutilidade e deterioração na cidade atual, acaba por instigar uma exploração e apropriação ativa, longe de uma contemplação apática. Seus restos instigam atividades ilícitas, decadentes e críticas. A ruína contemporânea é assumida como um território livre de condutas que, na dilatação da sua potencialidade, afirma-se como lar para ocupações e intervenções. Situações que carregam, entre suas ações, o peso e a aura transgressora do abandono atual, uma atmosfera que instiga o medo e a descoberta.

Nesta miríade de possibilidades os espaços urbanos abandonados representam muito mais do que uma simples revisitação do passado. No seu, já não melancólico mas estranho, silêncio assumem a capacidade crítica e interventiva de um processo de degradação natural, a aceitação do desenvolvimento cíclico tal qual as perspectivas de Edgar Morin (1990) e Marshal Berman (1982) apresentadas no início do capítulo. Um ritmo orgânico da obra humana que, como o Lopes apresenta no seu texto, remete a própria profecia de Anselm Kiefer, quando afirma que a "grama verde crescerá sobre as nossas cidades" (p.350).

1.2.1 O paradoxo da degradação

O fato de que tudo que é humano "vem do pó e ao pó retornará" eleva-se aqui além de seu nihilismo monótono. Entre o "ainda não" e o "não mais" existe um traço do espírito, cujo trajeto já não mostra mais, em realidade, sua altura, mas que, farto da riqueza desta sua altura, desce para seu torrão natal – assim como o "momento fecundo", para o qual aquela riqueza constitui um modelo que a ruína tem como antecedente. – Georg Simmel.

O esfacelamento da edificação obriga o homem a coexistir com a mutabilidade e deterioração que atingem não somente o espaço, mas o próprio corpo humano. A edificação abandonada remete à curta existência de tudo o que é vivo, fazendo com que o homem se espelhe e se estranhe no próprio abandono. Nele, apresenta-se o poder corrosivo e decadente do mundo sensível que abre rachaduras

por entre as paredes, sulcos por entre a pele, aquietas estruturas, pensamentos, convicções. O processo de desaparecimento do homem potencializa-se gradualmente como uma antiga edificação que desvanece até retornar ao pó comprovando que na luta entre a vontade do espírito e a necessidade da natureza, tal qual Simmel (1911) nos apresenta, esta sempre predominará sobre aquela. O homem e sua obra, impregnados pela força arrebatadora do tempo, lutam pela persistência material.

Figura 08 - Instalação da artista Laura Vinci (Sem título) no evento Arte/Cidade, 1997. A obra consiste no desenvolvimento de um dispositivo de dissolução da estrutura em concreto dentro do prédio do Moinho. Um sistema fluído vertical atravessa a rigidez horizontalizada da construção. Um monte de areia, que se esvai lentamente por um orifício no piso, para refazer-se no andar inferior do prédio. Como se parte da construção se desfizesse, um processo de erosão reordenando a disposição da massa ali erguida.



Fonte: artecidade.org.br

Na apresentação do livro *Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente* (2016) os organizadores discorrem sobre tal efemeridade do corpo e do espaço que é escancarada na edificação abandonada. Segundo os autores, as ruínas lembram aquele que as observa o processo de seu próprio declínio, o inalienável devir da sua natureza biológica no percurso entre a energia e a decrepitude que precede a morte. Ou seja, o rumo ao desaparecimento objetivo, que resulta na “redução da presença a nada mais que palavras e imagens, nome e memória a serem virtualmente conjugados por aqueles que sobrevivem” (p.17). Uma condição reafirmada pela historiadora Françoise Choay quando, no seu livro *A alegoria do patrimônio* (2001), alega que, para além do imediato prazer visual, a imagem da ruína pode também gerar um sentimento de perturbação ou de angústia, em que se compraz a alma romântica, quando ela transforma em estigmas as marcas deixadas pelo tempo nas construções dos homens. Entendidas como símbolo do destino humano elas adquirem, então, um valor moral: “emblema duplo da *arché* criadora e da transitoriedade das obras” (p.133).

O castelo fortificado reduzido a suas muralhas, a igreja gótica da qual resta apenas o esqueleto revelam, mais do que se estivessem intactos, o poder fundador que os mandou construir; mas os musgos corrosivos, as ervas daninhas que desmantelam os telhados e arrancam as pedras das muralhas, os rostos erodidos dos apóstolos no pórtico de uma igreja romântica lembram que a destruição e morte são o término desses maravilhosos incícios (CHOAY, 2001, p.133).

A presença dos restos é, portanto, inquietante justamente porque ratifica esse processo de efemeridade do próprio homem, obrigando-o a aceitar o fim certo de tudo o que existe. Levando em conta tais sentimentos, muito do *mal-estar* causado pela edificação abandonada, a tal negativização apresentada no início do texto através de Lynch (2005), tem como origem também a obrigatoriedade em, diante dela, encarar a mutabilidade e a efemeridade da condição urbana e humana. Como um problema existencial, antes mesmo de ser urbano, esta situação pode indicar um niilismo presente no enfrentamento da deterioração

arquitetônica²⁶. Uma característica que, como argumenta Franco Volpi, no seu livro *O Niilismo* (2012), representa não somente a crise dos valores e falta de transcendências mas, também, a constatação de que o agir humano não está mais entre os polos opostos da tradição e da revolução, mas se comprime na perspectiva estreita do aqui e agora, presente na mais efêmera concepção da sua imediata consumação.

Em meio a esta situação, ocupar a edificação abandonada, acorda-la do seu estado de hibernação, arrancar suas traves, derrubar seus portões, pular seus muros representa uma poderosa ferramenta para tirar partido dessa circunstância, encarando a condição escatológica da deterioração. As intervenções no abandono materializam, portanto, através das atitudes políticas, a insatisfação existencial no plano urbano nascendo da apropriação dos seus escombros um desejo de perpetuação da arte, da vida e da arquitetura. Elas são dionisíacas, seguindo à risca a prescrição de Nietzsche quando discorre sobre a necessidade de enfrentar a condição niilista da existência humana. Dionísio, o deus grego associado aos prazeres materiais, à poética, à arte responde, segundo o filósofo alemão, à forma como se deve encarar a breve existência. Com ele aprende-se a aceitar o semblante trágico da vida, entrelaçando-se nos seus aspectos mais dramáticos, assumindo sua decadência e abandono. Esta correspondência desvela, também, uma possibilidade de encarar a cidade de maneira ativa e corajosa, que enfrenta a decadência da estrutura abandonada com coragem e força, da mesma forma que se deve enfrentar a própria existência.

A ocupação do abandono, seja ela de qual caráter for – artístico ou residencial, temporário ou permanente – significa destituir estas arquiteturas do estigma negativo. Significa encarar o pesar que elas podem representar com a consciência de que o homem assume a diretriz da existência e que aproximar-se do fim, da ruína, pode

²⁶ A palavra niilismo vem do latim *nihil* que significa o pensamento do nada. Franco Volpi, no seu livro *O Niilismo* (2012) sugere que o termo foi utilizado pela primeira vez em 1733 no título do texto de F. L. Goetzius, *De neonismo et nihilismo in theologia* e consolidado através do romancista russo Ivan Turguêniev, no seu livro *Pais e Filhos* (2011). Contudo, conforme assinala Rossano Pecoraro (2007), é somente com o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, no final do século XIX, que “a reflexão teórica sobre o niilismo alcança o seu mais alto grau, com um pensamento radical que mostra as origens mais remotas do fenômeno” (p.27).

significar também o início de um novo momento, como próprio Denilson Lopes (2016) afirmou. O paradoxo da existência e da degradação, aplicados no âmbito urbano, reside, portanto, justamente no fato de que os mesmos sintomas significam direções opostas. O extremo pessimismo perante o abandono pode indicar o início de uma força para a transição de um novo tempo. O despontar de potência urbana que, por meio da arte e da cultura, tensiona a disputa de interesses na formação urbana, o esfacelamento do ideal de progresso, a marginalidade do artista. É o despertar do cidadão randômico que deixa o vagar autônomo para lutar pela sobrevivência do espaço e da arte.

Figura 09 - Foto que registra o início da ocupação cultural do antigo manicômio em Belo Horizonte no ano de 2014. Hoje legitimada, é conhecida como Espaço Comum Luiz Estrela e atende uma programação semanal de oficinas, teatros, debates.



Fonte: Espaço Comum Luiz Estrela.

2. A POTÊNCIA DO ESPAÇO ABANDONADO

2.1 CARTOGRAFIA DO ABANDONO

As mãos seguram o peso do corpo inteiro sentindo em sua membrana fina a textura áspera da argamassa não rebocada. Mesmo com todo corpo estirado contra o muro ainda assim não era possível ver o que havia por trás dele. O suor, num misto de adrenalina e calor, escorria por entre as têmporas indicando a movimentação para um esforço final, um derradeiro impulso antes da queda iminente que, por alguns segundos, permitiu ultrapassar a última fiada. Abriu-se, então, o campo de visão para um mundo fragmentado, desconexo e estranhamente livre. Uma potência urbana que se deixava estrangular pelo alento da vegetação tropical enquanto era consumida pelo abandono em meio a cidade ativa e dinâmica.

Deste outro lado do muro instaura-se a peculiar atmosfera da ruína contemporânea, um espaço em constante processo que celebra a efemeridade e declara a estranha beleza do perecível. Como resultado da acumulação de pisos, paredes, tempos e histórias o abandono apresenta uma nova forma que tem sentido e inteligibilidade próprios e que exime seu ocupante da necessidade de uma ação pré-condicionada, afinal, qual é o código de conduta em um espaço abandonado?

Kevin Lynch (2005) cita o artista e cartógrafo Denis Wood (1981) quando afirma que estes são lugares sombrios, ocultos e incontrolados onde são permitidos comportamentos marginais. Wood (1981) reforça ainda o caráter do abandono alegando que estes espaços não podem ser planejados ou implantados, eles devem ser sobra, negligenciados, descobertos por acaso. Um conjunto particular de características que alimenta a inexistência da neutralidade e imparcialidade em cada um que ousar atravessar tais frestas. O sujeito condicionado se torna ali um agente que descobre e cria imagens, sejam elas históricas, sociais, culturais, econômicas ou afetivas. Uma liberdade ativa e dinâmica como a própria definição de *terrain vague* apresentada no início do texto.

Ancorados por esta “peculiar geografia”, os movimentos de luta e persistência artística-cultural têm se apoderado das edificações abandonadas criando entre seus entulhos intervenções e atividades que não seriam possíveis em outro lugar. Uma situação que assemelha a própria concepção de “geografia portátil” de Renata

Marquez (2009) quando, na sua tese, propõe uma geografia baseada hibridez do espaço, nas suas alteridades, nos seus microssistemas particulares. Uma geografia que, segundo a autora, é também uma prática cultural crítica e não um caminho de instrumentalização do espaço e do mapeamento de recursos a serviço dos interesses.

Artistas sempre criaram geografias, se entendemos que a produção cultural é também uma prática espacial. A geografia portátil é a compreensão da paisagem como construção crítica e a geografia como prática cultural. (MARQUEZ, 2009, p.18)

Sendo assim, essa geografia cultural inserida no abandono apresenta ações artísticas que trazem à tona a possibilidade infinita de um espaço em permanente [des]construção. Entre os escombros, tais apropriações dissolvem temporariamente os limites, denunciando a precariedade das fronteiras e a volatilidade das barreiras físicas e sociais. Elas admitem tais espaços como uma poderosa brecha no território consolidado e, portanto, uma “topologia fértil” para o campo das artes. Através da ocupação cultural o abandono se abre à atitudes contestatórias e ações autônomas que provocam e sabotam o sistema. São apropriações que representam o despontar de um cidadão ativo dilatando a potência artística – marginal e transgressora – à uma esfera de crítica social e urbana.

Segundo Reinaldo Laddaga, em *Estética da Emergência* (2012), esse processo de ativação vem sendo fomentado desde a metade da década passada, quando iniciou-se um novo ciclo global de protestos, “esboçando uma renovação na capacidade de proposição artística como um local de exploração das insuficiências e potencialidades da vida comum” (p.10). Através de uma reorientação das artes e do esgotamento do paradigma moderno, Laddaga (2012) afirma que artistas de diferentes vertentes começaram a desenhar e executar projetos que supunham a mobilização de estratégias complexas. Apareceram, então, formas de colaboração associadas durante curtos ou longo períodos que poderiam envolver dezenas ou centenas de pessoas na “modificação de situações originais como construção de parques, estabelecimento de um sistema de intercâmbio de bens e serviços ou a própria ocupação de um edifício” (p. 10-11). O urbanista Robert Temel (2006) relaciona esta forma de intervenção com o que

ele chama de *urbanismo temporário*, no qual atividades, em essência não definitivas, podem ocupar brechas do planejamento da cidade, permitindo a pré-transformação do espaço e possibilitando a prática de uma planificação base motivada pelo *faça-você-mesmo*.

Instigados por tal coletividade, foi nesse período em que surgiram algumas das importantes ocupações culturais de edificações abandonadas no cenário global. É importante destacar que os movimentos de ocupação tiveram como berço a Europa nos anos 60. As primeiras ocupações de casas, apartamentos e prédios abandonados foram propostas como alternativas à falta de moradia, fato que demonstra que as apropriações para fins culturais vieram somente nas próximas décadas, como o próprio Ladagga (2012) afirma. Os grupos pioneiros dos movimentos para fins habitacionais, que se tem conhecimento, são os *Krakers*, na Holanda, termo originário da palavra *crack*, quebrar, que além das ocupações, desenvolveram um arsenal de resistência composto por várias táticas como a revista *Kraakkrant*, rádios clandestinas, eventos de mobilização, etc.

Sob esta ótica, Lucia Oliveira e Liliana Silva (2008) no texto *Cidade como Experimentação* trazem exemplos pertinentes como o caso do *Can Viés*, centro cultural autogestionado em Barcelona. O prédio, ocupado em 1997, localiza-se em um bairro carente da cidade e foi retomado à vida por uma insurgência cultural organizada pelos jovens moradores da região. O espaço criou o jornal independente *La Burxa* e promovia oficinas de teatro, dança, cinema, música, etc. Além dele, as autoras citam também o *OT301* em Amsterdã, antiga academia de ginástica que foi ocupada em 1999 por um grupo de artistas e hoje é aberta à comunidade desenvolvendo diversas atividades culturais. Dentre eles, ainda poderiam ser mencionados o *Tacheles*, em Berlim, ocupado em 1990, e uma das ocupações pioneiras no Brasil, a *Associação Estação da Cultura*, na cidade de Arcoverde, sertão pernambucano, que ocupou a antiga estação ferroviária da cidade em 2001²⁷.

²⁷ No texto *Cidade como Experimentação* as autoras comentam que a *Estação da Cultura* foi criada por artistas de região em 2001 a partir da ocupação de um prédio tombado pelo Patrimônio Histórico do Estado, totalmente abandonado por mais de 20 anos. Carente de espaços culturais, o grupo assumiu o local para produzir atividades culturais e artísticas, com forte

Figura 10 e 11 - À esquerda imagem da ocupação *Can Viés* em Barcelona e à direita imagem da *Estação da Cultura* em Arcoverde, Pernambuco.



Fonte: google imagens.

Como casos pontuais, estes exemplos participam de uma gama muito maior de ocupações que ocorreram no decorrer dos anos noventa e dois mil e servem para ilustrar o cenário mundial neste período. A vastidão de situações, espalhadas por diferentes realidades, indica que o desejo de enfatizar e fomentar a cultura marginalizada é uma característica inerente a diversas sociedades e não uma condição estritamente relacionada aos países subdesenvolvidos como o Brasil. A questão instaurada aqui é que parece haver uma luta generalizada pela valorização da expressão artística marginal, deixando entrever que os circuitos de arte são *teoricamente* fechados em qualquer lugar do mundo. Porém, há uma grande diferença entre as ocupações de países como Holanda, Alemanha e as que ocorrem no Brasil que pode ser pontuada a partir da discrepância entre as políticas públicas. Na Holanda, por exemplo, existe uma lei que determina a ocupação legal de uma edificação que está sem uso por mais de 12 meses, uma política pública que abre brechas para a participação da coletividade conferindo, portanto, um

apoio da comunidade local, que desde o início se mobilizou contra a intervenção policial. A ocupação foi apenas um ato mais radical de mobilização dos artistas e da população local por um espaço livre e autônomo para atividades artísticas e culturais, fruto de vários debates públicos sobre políticas culturais para a região, congressos e oficinas de teatro, além de outras manifestações artísticas. Outro fator importante é que a região abriga grupos indígenas e quilombolas participantes, que sempre destacaram a importância de um território para manifestações artístico-culturais (2008).

maior respaldo a este tipo de ação. Situação política que está longe de ser realidade no cenário nacional²⁸.

Este panorama mundial de ocupações indica também que, apesar da cultura assumir um papel importante dentro da política nos países desenvolvidos, muito diferente do secundarismo aplicado no Brasil, ainda assim se torna impossível contemplar a vasta gama de proposições culturais que surge nos entremeios da arte. Ou seja, sempre haverá manifestações que sobrevivem propositalmente marginalizadas por ir contra os padrões institucionalizados. Sendo assim, insurgências comunitárias independentes são criadas em diferentes partes do globo, lutando por ideais similares como a valorização desta arte fabricada longe dos circuitos culturais tradicionais.

Entretanto, independentemente das diferenças entre o respaldo legal, as facilidades culturais ou o posicionamento social e econômico das ocupações nos países citados, o surgimento quase contíguo de diversos movimentos demonstra o aparecimento de uma trama de resistência cultural, algo similar ao que Kátia Canton exemplifica no seu livro *Da política às micropolíticas* (2009). Nele, a autora trata da arte contemporânea a partir do conceito das micropolíticas, termo que vem sendo utilizado com frequência para trazer um novo paradigma à discussão política atual²⁹. No entanto, vale ressaltar que a origem da locução é anterior ao livro citado e se

²⁸ Em 2015, o ex-prefeito de São Paulo, Fernando Haddad, deu um importante passo para diminuir a incidência de imóveis abandonados na cidade e ao mesmo tempo facilitar a legalização das ocupações. Por meio do decreto que regulamenta o Imposto Territorial Predial Urbano (IPTU) Progressivo o proprietário do imóvel desocupado será notificado e receberá um prazo limite para utilizar o imóvel. A alíquota sobe com o tempo se o dono não fizer as benfeitorias ou ocupar a área. Depois de cinco anos da cobrança do IPTU Progressivo, caso o proprietário não faça nada, o imóvel poderá ser desapropriado.

²⁹ Segundo a autora, com o despontar do socialismo no final do século XVIII até, mais especificamente, a queda do muro de Berlim, em 1989, o mundo parecia ser dividido em apenas dois polos. Com o fim desses contornos claros, a noção de política, nas mãos dos artistas e pensadores, foi substituída pelas micropolíticas, onde o foco passa a ser questões do cotidiano como fome, impunidade, ecologia, entre outros assuntos que despertam um certo incômodo na prática artística, fazendo com que a arte passe a assumir uma pluralidade de sentidos.

deu através da obra *Mil Platôs* (1994), de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, sendo posteriormente aprofundada no livro *Micropolíticas – Cartografia do Desejo* (2005), de Guatarri e Suely Rolnik. Para estes autores, a micropolítica é feita na forma de pequenos processos revolucionários, atos de resistência, em que qualquer trabalho pedagógico ou cultural está inserido. Práticas capazes de ativar estados, alterar conceitos, percepções e afetos utilizando a criatividade em detrimento da estabilidade. Segundo Guatarri e Rolnik (2005), trata-se de criar processos de singularização que, em uma rede, apoiariam uns aos outros de modo a intensificar-se e acarretar modificações sociais gerando, como o próprio autor chama, uma revolução molecular. Como ações micropolíticas, as ocupações do abandono surgem, portanto, na forma de uma resistência social estabelecida não através de uma grande causa mas, sim, definida por meio de acontecimentos e intervenções pontuais de cunho cultural e político.

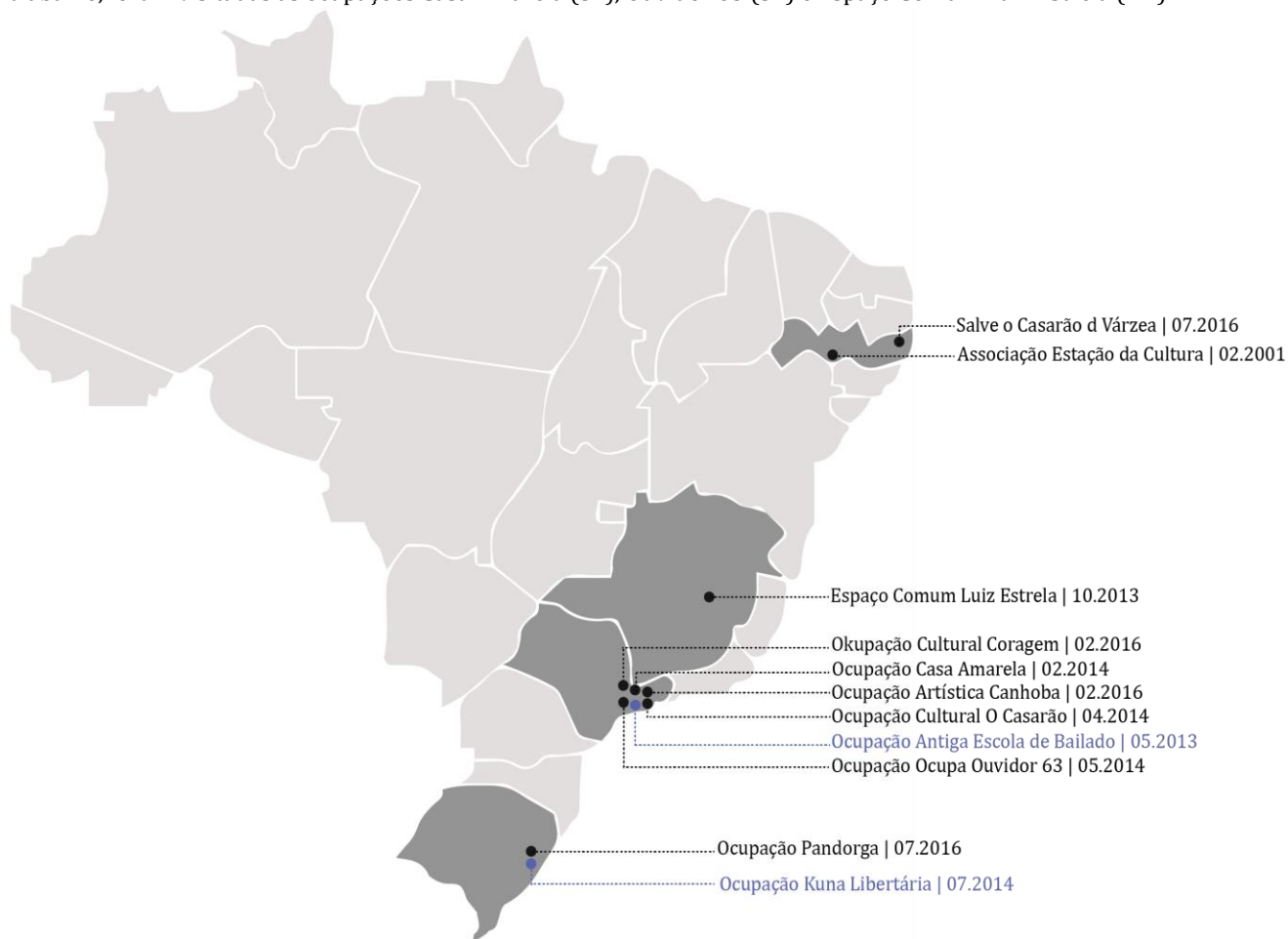
Aqui no Brasil, apesar do pioneirismo da ocupação pernambucana, o processo de apropriação cultural do abandono parece ter ganho contornos definitivos somente no ano de 2014³⁰. Antes desta data as ocupações do abandono limitavam-se ao uso habitacional ou relacionavam-se somente a eventos artísticos temporários. Desta forma, estimuladas pelo campo sociopolítico atual, em vias de calamidade econômica e insatisfação generalizada, se fizeram presentes, mais do que nunca, tais insurgências coletivas. Mesmo em situação tardia – se comparada com movimentos de

³⁰ Apesar de não haver uma causa específica e fundamentada para a eclosão das ocupações neste ano, há movimentos que afirmam terem sido influenciados também pelos protestos que aconteceram em 2013 por todo o país. Através deles as causas foram legitimadas e o exercício da cidadania despontou ao ocupar-se de ruas e praças. O habitante ativo começou conquistar o espaço urbano que lhe é de direito, fomentando uma vontade de luta e resistência. “Depois de experimentar biopoliticamente a cidade, caminhar quilômetros e expor ao mundo as fragilidades da nossa democracia, topar de frente com a intolerância da força bruta do poder instituído, conseguir barrar aumentos, reduzir tarifas de ônibus, ocupar câmaras municipais, a prefeitura de BH e, pela primeira vez depois de anos (!) de lutas incessantes das ocupações, arrancar um acordo subscrito pelo prefeito-empresário Márcio Lamerda (sic), em suma, depois de viver toda aquela experiência marcante, a sensação no pós-junho imediato era a de que nós podíamos tudo!” (MAYER, 2015, p.201).

outros países – as ocupações nacionais surgiram como uma premissa para a mudança, um ingrediente temporal para renovação e revolução. Em meio a essa inconformidade social, desponta um cidadão participativo que se opõe à resistência da cultura do espetáculo e sua conseqüente contemplação. Uma mobilização que transparece na conquista tática da cidade, na descoberta de potencialidades e na poetização do espaço urbano.

No recente processo das ocupações artísticas nacionais, pode ser notada também uma concomitância através do desencadeamento – quase simultâneo – das mobilizações (figura 12). Coincidência ou não, a proliferação contígua dos movimentos permitiu o fortalecimento da causa enaltecendo, novamente, o poder conjunto dos pequenos atos de resistência micropolítica.

Figura 12 - Mapa que indica a data de origem das principais ocupações artístico-culturais do país. A critério de pesquisa, foram selecionadas como 'principais' as que tiveram uma duração significativa de no mínimo alguns meses. As sinalizadas são as que já sofreram a reintegração de posse. Vale ressaltar que, dentre elas, a única até agora que conseguiu se legitimar é a ocupação Espaço Comum Luiz Estrela, em Belo Horizonte. Para o embasamento desse trabalho, foram visitadas as ocupações Casa Amarela (SP), Ouvidor 63 (SP) e Espaço Comum Luiz Estrela (BH).



Fonte: autora.

Neste momento, é importante citar que há uma incompletude apresentada no mapa, situação que indica um grande desafio quando se debruça sobre os espaços urbanos abandonados. Cartografá-los é uma tarefa complicada, pululam atividades e apropriações das mais diferentes índoles, uma vastidão que reafirma a potência livre e aberta de tais espaços. Além do crescimento exponencial de ações no abandono, que por si só já dificultaria essa cartografia, há ainda um constante ocultamento de informações. A caracterização e catalogação do abandono se mostra tão intangível que até mesmo órgãos públicos, como no caso de Florianópolis, o IPUF (Instituto de Planejamento Urbano), não computam esse tipo de edificação, não constando nenhum levantamento do gênero no cadastro municipal. Ademais, se mesmo aos olhos do próprio governo os abandonos continuam invisíveis, quem dirá nas mídias. Muito dificilmente se vê algum relato sobre os espaços urbanos abandonados e menos ainda sobre as ocupações que tendem a ocorrer entre seus entulhos. É uma enorme rede oculta que surge das entranhas da urbe dinâmica³¹.

Esse ocultamento só faz alimentar a hipótese do importante papel assumido pelo abandono na cidade contemporânea. Como foi citado anteriormente, eles surgem como espaços característicos para tensionar os problemas urbanos – e existenciais – e justamente por essa potência crítica é que há um constante esforço em manter sua invisibilidade. Uma situação que se estende tanto a condição de degradação do imóvel quanto as ocupações que vêm ocorrendo neles. São lugares nos quais a sua simples existência já critica o desenvolvimento urbano, a concentração de renda, o acesso imparcial à infraestrutura, a especulação imobiliária, entre outros, transformando-os em um símbolo contestatório e por isso, propositalmente invisível aos olhos do governo e da mídia.

Para catalogá-los não basta estar atento ao jogo de cheios e vazios do espaço urbano, até porque, vale indagar, seriam eles cheios ou vazios? É necessário desvelar as inúmeras camadas que os compõem, percepções que surgem implícitas aos sistemas

³¹ Nem mesmo os eventos artísticos temporários que possuem respaldo legal e patrocínio público/privado como o *ARTE/CIDADE* e *Permanências e destruições* – que também serão apresentados no decorrer do trabalho – receberam ampla divulgação e aceitação nas mídias. Apesar de serem eventos reconhecidos, pela amplitude da ação eles não obtiveram visibilidade à altura se comparado com outras atividades do gênero.

econômicos, sociais, culturais e que se interpolam. Sendo assim, desvendar o abandono se torna um exercício de descobrimento e experimentação que vai além dos documentos oficiais e atinge a elaboração de uma cartografia escondida por entre frestas e rachaduras. Através deste exercício é possível traçar uma trama de espaços, situações e vidas abandonadas. As ocupações indicadas no mapa são, portanto, frutos de informações colhidas por meio de mídias alternativas e do contato direto com grupos envolvidos, método pelo qual deixa evidente a possibilidade de sua incompletude.

Estes onze exemplos citados graficamente discorrem diretamente sobre as ocupações artísticas e apresentam uma vastidão temporal e espacial do abandono. Apesar das suas diferenças em relação ao histórico de ocupação, à proposição de atividades artísticas, ao engajamento e abertura para a comunidade, eles, na maioria dos casos, compactuam na forma em que são autogeridos e organizados, na vivência coletiva que se estabelece ali e, principalmente, na apropriação espacial e artística do espaço abandonado. Sempre formados por coletivos de artistas eles demonstram o poder aglutinador da arte que permite a experientiação de projetos e vidas comuns.

(...) Ocupar as ruas e o que é público, tendo como arma um corpo portador da palavra política articulada. Nos esforçamos para ocupar os espaços institucionalizados, mas entendemos com uma ação igualmente legítima e democrática a ocupação do que é público como configuração de um espaço de partilha de experiências sensíveis, de ideias comuns, entre a arte e a política, entendendo esta como a vida em comum na cidade e no mundo. A política entendida não como o exercício do poder ou a luta pelo poder, mas como criação e prática cotidianas (...). (Carta de princípios, ocupação cultural Espaço Comum Luiz Estrela, 2013).

Além disso, todos os exemplos apresentam em comum o processo orgânico de formação espacial do abandono. Uma constante composição de cores, formas, figurinos, cenários, murais que vai sendo agregada em relação ao tempo e ao espaço da ocupação. Um procedimento que compõe fisicamente o abandono e representa a própria organicidade do movimento que o constitui, refletindo a

diversidade de pensamentos, causas e anseios que unem-se nas teias de resistência física e cultural.

Desde esta perspectiva espacial e organizacional, é importante citar o historiador Hakim Bey, pseudônimo de Peter Lamborn Wilson, que escreveu em 1985 um livro chamado *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. Nessa obra, através dos seus estudos sobre as utopias piratas, ele descreve a criação e propagação de espaços autônomos temporários como tática de resistência e esvaziamento do poder. Segundo ele, a decadência dos sistemas políticos vai gerar uma proliferação de experiências comunitárias descentralizadas. Estas experiências são espécies de rebeliões que não confrontam o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e em outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la.

Metaforicamente, ela [TAZ] se desdobra por dentro das dimensões fractais invisíveis a cartografia do controle. (...) Espaços, geográficos, sociais, culturais, imaginários, com potencial de florescer como zonas autônomas – dos momentos em que estejam relativamente abertos, seja por negligência do Estado ou pelo fato de terem passado despercebidos pelos cartógrafos, ou por qualquer outra razão. (BEY, 1985, p. 23)

O termo, por tratar de movimentos temporários organizados de forma autônoma, representa um nomadismo tático que se relaciona intrinsecamente com a ideia de ocupação apresentada neste trabalho. As apropriações culturais de edifícios abandonados compartilham este mesmo ar de impermanência, como uma contra-estratégia aos padrões normativos de espaço urbano, emergindo de forma espontânea na redescoberta da possibilidade de ação. É um desejo de cidade materializado dentro do abandono que, por meio da arte, tem seus muros e portões transgressivamente derrubados.

Utilizar a *TAZ* para caracterizar as ocupações culturais não deixa de ser um indicativo do quão complexo esses movimentos podem se tornar. Uma complexidade alimentada pela pluralidade de personagens, pela organicidade do grupo e pela necessidade de uma resistência física e cultural. Questões que problematizam a ocupação do abandono e fomentam uma aura de conflitos e ações determinantes na potencialidade do espaço.

Percorrer as apropriações culturais implica, pois, percorrer também uma gama de relações labirínticas que dão pistas não somente sobre as disputas territoriais envolvidas no desenvolvimento do espaço urbano, como as citadas no capítulo anterior. O abandono investido artisticamente – quando relacionado principalmente às ocupações permanentes – acaba por carregar ainda mais potência, somando ao seu papel contestatório críticas sobre a necessidade de espaços de expressão artística não institucionalizados; sobre o caráter e a força das lutas coletivas na atualidade; sobre a importância da arte marginalizada na constituição da cidade e representando, acima de tudo, a denúncia de uma falta de reconhecimento não somente da edificação mas do seu próprio ocupante.

As próximas páginas são, portanto, uma tentativa de destrinchar as várias nuances que compõem as ocupações culturais, dando ênfase aos processos de organização e legitimação dos movimentos culturais de apropriação e residência artística. Desta forma, procura-se, a partir de pesquisas, visitas e entrevistas, traçar um escopo de possibilidades que os envolvem, trazendo à tona desejos artísticos, poéticas, críticas, utopias, revoltas e contradições. Vale ressaltar, ainda, que elas são fruto de um registro parcial de uma investigação em curso, que possivelmente nunca terá um fim, já que a temporalidade própria e vastidão implicam uma crescente dilatação do tema³².

2.1.1 A experiência coletiva na ocupação

Em 2005, o sociólogo Scott Lash publicou o livro *Crítica de la información*, no qual buscou destrinchar as formas contemporâneas de organização. Conforme sua pesquisa, no mundo atual, predominarão os movimentos associativos não organizacionais e não institucionais, mutáveis e cambiantes. Grupos menos hierárquicos e mais horizontais não só na antiestrutura, mas num antissistema, “concentrados mais em produzir do que em reproduzir sendo, talvez, mais indóceis do que respeitosos das regras” (p.81-82). A fim de

³² Para distanciar-se de caracterizações desnecessárias, as relações entre as ocupações serão feitas de forma não sistemática e qualitativa. Desta forma, o projeto é reforçado como uma pesquisa que identifica um panorama geral entre os movimentos e não estimula comparações entre eles.

diferenciá-los das formas organizativas usuais, Lash chamará esses movimentos de *desorganizações*, um termo que, apesar de soar pejorativo, possui justamente a intenção contrária. O autor utiliza-o para enaltecer o ímpeto presente nestas novas configurações sociais, demonstrando que sua soma pode ter uma consistência emergente e assumir uma importância global.

Em se tratando das ocupações culturais no abandono, essa força coletiva parece ser a principal premissa para concretizá-las. Seria impossível, portanto, discorrer sobre a apropriação artística sem desvelar a potência humana que enche os escombros de vida. Cartografar a ocupação é cartografar também esse movimento de articulação, os artistas e personagens que a compõem. Uma situação de convívio que permite não somente a construção de projetos artísticos individuais mas também cria uma possibilidade de transgredir e libertar-se como organização coletiva.

Diferentemente dos eventos e circuitos culturais no abandono, os movimentos de ocupação artística, justamente por terem seu caráter transgressor reforçado pela permanência física no espaço, exigem uma organização e um desenvolvimento muito mais complexos. Uma resistência que se faz por meio da consolidação de uma vivência diária. Este caráter transgressor ajuda a construir a própria identidade dos grupos estabelecidos como fendas no sistema por questionarem a efetividade do Estado e ferirem os limites políticos da propriedade privada. Além disso, vale ressaltar que, enquanto nos circuitos culturais há patrocínio público ou privado que instiga, não somente um respaldo legal, mas também a participação de artistas renomados, nas ocupações os movimentos são formados, geralmente, por artistas marginais. Uma composição social peculiar que potencializa as lutas dentro do espaço abandonado trazendo a discussão para uma esfera muito além da urbana.

A essência humana do abandono pode ser definida, portanto, através de uma nova forma de sociabilidade tal qual apresentam os já citados Hakim Bey (1985) – e sua definição de *zona autônoma temporária* – e Scott Lash (2005) – no termo *desorganização*. Essa disposição, conforme foi dito anteriormente, difere-se dos focos clássicos de identificação como os grupos homogêneos definidos entre classes e massas. Há, na formação destes movimentos, a afirmação da consciência e luta individual de cada sujeito voltada para o coletivo. Uma diversidade na concepção de *multidão* semelhante àquela afirmada pelo sociólogo italiano Antoni Negri no

livro *Seguido de Valor e Afeto* (2001). Nesta obra, ao caracterizar as lutas contemporâneas, o autor afirma que tais movimentos são, na maioria dos casos, formados por um grupo heterogêneo e instruído que se torna plenamente apto a lutar pelos seus direitos e propor dinâmicas próprias. Uma pluralidade de pessoas presente na ocupação cultural que acaba por delinear laços afetivos internos e fortalecer o seu caráter orgânico³³.

Desta forma, dentro das ocupações culturais há uma dilatação do poder questionador do abandono que encontra na liberdade de apropriação também a possibilidade de estabelecer outras formas de convivência comum. Munidos de um caráter plural, estes movimentos valem-se da singularidade da edificação abandonada para levantar questões como horizontalidade, autogestão, decisões consensuais, economia compartilhada, entre outras. A essência libertária do abandono permite, portanto, a constituição de um espaço democrático, que resiste aos padrões do domínio capitalista, conforme a própria condição urbana do abandono. Sua ocupação possibilita a produção de novas subjetividades abertas a singularidade que revelam o caráter destas lutas na contemporaneidade.

Quando se discorre sobre o papel do coletivismo na ocupação do espaço abandonado, vale debruçar-se também sobre a formação inicial de tais movimentos. Com isso, procura-se compreender de forma mais clara como a arte – em seu formato coletivo – assume a potência do abandono e o transforma.

Ao analisar a constituição das principais ocupações culturais no país é possível perceber que elas foram, na sua grande maioria, fecundadas no seio de grupos teatrais. Uma *coincidência* curiosa que faz surgir hipóteses interessantes para a investigação da formação ideológica dessas organizações. Tanto na ocupação *Casa Amarela*, quanto na ocupação *Espaço Comum Luiz Estrela*, o teatro assumiu um

³³ Questionado sobre a forma de organização do grupo, Ernesto Rojas (Neto) (2017), artista residente da Casa Amarela (SP), em conversa fornecida na visita, afirma não haver uma distinção hierárquica entre os componentes do movimento, o que há é uma diferenciação natural em que os militantes mais articulados ficam responsáveis em fazer o elo, quando necessário, com a polícia e outros órgãos governamentais. Uma escolha baseada nas habilidades naturais e não na função verticalizada de cada um.

papel fundamental desde o início do movimento até os dias atuais. Grupos independentes que encontraram no abandono o cenário perfeito para a criação de um espaço livre de amarras construído a partir de uma dramaturgia alimentada pela deterioração e pelo esquecimento.³⁴ O teatro apresenta-se aqui como força coletiva artística, como a arte que aglutina esse grupo heterogêneo mas, ao mesmo tempo, comum em seus desejos e sonhos.

Em 1981, Fernando Peixoto, no texto, *Quando o povo assiste e faz teatro*, afirmou a importância do teatro popular como uma questão política que identifica a estética comum e revolucionária como uma estética do oprimido, “exprimindo a ideologia da libertação” (p.32). Através dessa afirmação é possível perceber o caráter contestador que a encenação teatral possui, principalmente quando se trata de movimentos que aplicam exercícios de experimentação como forma de intervenção no campo social. A proximidade entre plateia e público, vinda desde a obra de Brecht, dota o teatro de uma potência transformadora em que o contato direto com a rua – na sua versão mais contemporânea – faz com ele se aproxime ainda mais das necessidades e lutas comuns. Há, na organização teatral, os princípios coletivos de criação e interlocução com a sociedade, uma necessidade ideológica de encontrar o público mais além do seu próprio espetáculo. Na horizontalidade da

³⁴ Chegamos perto do anoitecer em um endereço o qual fez com que o próprio motorista do *uber* nos perguntasse repetidas vezes se ali era o lugar correto. A fachada do casarão, que agora exibia em letras garrafais a frase “Espaço Comum Luiz Estrela”, estava ancorada por grandes escoras de madeira, uma imponência deteriorada. O pátio lateral, hoje o único lugar estruturalmente seguro para se ocupar, estava sendo apropriado por diferentes rodas de amigos que depois descobri serem grupos de teatro. Entrei apresentando-me como amiga do Joviano e logo me receberam com simpatia. Estavam todos muito concentrados costurando seus próprios figurinos para a peça de teatro que havia, inclusive, ganhado recentemente um edital de cultura. *Escombros da Babilônia* era seu nome. Um tanto sugestivo. A medida que o tempo foi passando, várias outras pessoas começaram a chegar e o ensaio simultâneo de três peças de teatro havia começando. Já não se sabia mais o que era ficção e o que era realidade, os diálogos se confundiam com as minhas indagações enquanto os grupos ocupavam o pátio, corriam para rua, escalavam a fachada. Uma apropriação lúdica e potente que enchia aqueles escombros e aquela rua de vida. Difícil ficar imune a tanta pujança. Quando vi, já fazia parte da encenação.

construção cênica despontam não somente a descentralização e democratização do teatro mas também a humanização do entorno e o diálogo direto com a comunidade.

Desta forma, o mesmo ímpeto transgressor, que sai do teatro e invade o espaço público, é usado na apropriação do abandono, uma postura revolucionária ancorada pela potência da organização coletiva. Reside, portanto, nessa pujança teatral uma pedagogia espacial urbana, uma capacidade de ensinar e ensaiar modos de vida e de apropriação. Através disso, seus personagens, como figuras políticas, intervêm diretamente na esfera pública, incitando a contravenção da ordem e criticando o existente. Uma vigorosa relação que pode indicar pistas do que porquê o teatro assume um papel tão importante no estabelecimento e na consolidação das ocupações culturais do abandono. Tal hipótese admite tanto a condição marginalizada do teatro popular quanto sua consequente liberdade em assumir-se como uma ferramenta crítica passível de fomentar a criação de outras realidades.

A presença dos coletivos teatrais parece indicar ainda que a utopia envolvendo estes territórios se relaciona principalmente com a criação conjunta do espaço e da ação. Essa ordem cultural representa uma composição tática em que os artistas se interessam menos em construir obras e mais em participar da formação de sistemas culturais. Tal estratégia se aproxima do que Reinaldo Laddaga (2012) procurou afirmar quando apresentou o termo *ecologia cultural* ao discorrer sobre a coletividade artística contemporânea. Este conceito, procedente da antropologia e aplicado no âmbito da estética, permite explicar os trabalhos artísticos que incidem no espaço social e se conectam com comunidades concretas. São atividades que, como o próprio autor afirma, diminuem a observação silenciosa e a distância entre produtor e receptor, surgindo a partir da interação e participação criativa de diferentes pessoas. Há, portanto, uma criação coletiva que envolve tanto os artistas residentes da ocupação quanto a própria comunidade externa que interfere no espaço e possui autonomia para propor e participar das atividades.

Através destas atitudes é possível perceber o reconhecimento do espaço urbano abandonado como território aberto e isento de censura, como um lugar onde se permite experimentar uma liberdade artística. São atividades que fortalecem os conceitos de Solá-Morales (1996) e Kevin Lynch (2005) apresentados no início do texto

justamente por desvelar na prática como a potencialidade do abandono pode ser vivenciada. Nesse sentido, vale ressaltar que muitos grupos se formam dentro da própria ocupação, são bandas de música, elencos de teatro, conjuntos de dança que admitem o poder aglutinador da apropriação cultural do abandono. Situações que foram possíveis somente pela coexistência de vários artistas em um único lugar, possibilitando o compartilhamento de ideias e o fortalecimento de uma base artística livre das políticas públicas e do controle capital.

Essa construção coletiva, que posteriormente deriva uma série de atividades e ações culturais, representa também uma dilatação das causas e origens da ocupação artística do abandono. Mais do que o déficit de espaços culturais democráticos e acessíveis, os coletivos artísticos parecem ser movidos também pelo ideal da construção do comum. Através das suas práticas – trocas simbólicas, compartilhamento de ideias, autonomia administrativa – eles carregam o *ato de ocupar* de intenções alternativas para o convívio social e para a expressão cultural de cada cidadão. Reafirmando o paralelismo com as afirmações de Laddaga (2012), as ocupações são movimentos que propõem modos de vida artificiais no sentido de que seus arranjos são, aparentemente, improváveis. Desta forma, surgem dentro do abandono comunidades experimentais que reestruturam situações de maneiras imprevisíveis. Nessas organizações, “a produção estética se associa ao desenvolvimento de organizações destinadas a modificar estados de coisas que apontam para a constituição de modos experimentais de coexistência” (p.28).

Há, em vista disso, dentro da ocupação, um exercício ativo de desterritorialização em que se faz necessário deixar-se afetar pela diferença do outro. Uma obrigação coletiva que se aproxima do que Suely Rolnik trata no seu texto *Princípio antropofágico de individuação* (1998), no qual afirma que é preciso suportar a turbulência que a sopa antropofágica promove na alma para que o outro seja digerido e um outro contorno de si ganhe consistência. Nas ocupações culturais existe, portanto, um esfumaçamento das barreias individuais estabelecendo a criação de um corpo coletivo que responde como uma unidade. Essa antropofagia descrita Rolnik, quando presente a ocupação, permite demonstrar a complexidade latente dentro da convivência coletiva no abandono. Uma situação

que, ao mesmo tempo em que alimenta a resistência do movimento, pode igualmente enfraquecê-lo, como será visto no último capítulo³⁵.

Entretanto, apesar de apresentar-se, em muitos casos, problemática, a persistência artística ancorada pela coexistência diária é essencial para a consolidação do grupo através da criação de vínculos. André Mesquita, no seu livro *Insurgências Poéticas – A Arte Ativista e a Ação Coletiva*, (2001) afirma que essa conexão surge das motivações entre seus integrantes por reconhecerem um desejo comum de transformar o caminho das suas vidas. Ao discorrer sobre os laços que regem as ocupações do abandono, vale a pena citar também Kamilla Nunes, no seu livro, *Espaços Autônomos para Arte Contemporânea* (2013). Nele, a autora utiliza o pensamento desenvolvido pelos curadores de arte Jorge Sepúlveda e Ilze Petroni para estabelecer uma discussão sobre a efetividade e afetividade dentro dos espaços culturais. Nunes (2013) refere-se exclusivamente aos espaços independentes de arte contemporânea, porém o conceito é perfeitamente aplicável quando se aborda as ocupações culturais justamente porque a forma de organização – independente e autônoma – e as relações sociais desenvolvidas ali – importância do coletivo, laços de afinidade e co-criação – são muito semelhantes nos dois casos.

Efetivas porque sabemos que diagnóstico, plano e programa requerem o estabelecimento de responsabilidades e objetivos por parte de todos

³⁵ O estabelecimento do uso habitacional na ocupação cultural está relacionado intrinsecamente a uma necessidade de resistência. Segundo Bruno Alex Assunção (2017), em conversa na Casa Amarela (SP), o ato de resistir implica uma persistência não só artística, mas também física, já que a reintegração de posse pode ocorrer a qualquer momento. Neste sentido, ao analisar o perfil dos ocupantes foi possível perceber que, apesar de haver um núcleo central consolidado de artistas residentes, há também uma grande rotatividade já que as ocupações recebem temporariamente artistas de rua. Em se tratando da composição da ocupação, vale ressaltar o caso do Ocupa Ouvidor 63 que, por ser um movimento constituído por mais de 150 pessoas, acabam surgindo eventualmente moradores que não estão relacionados a práticas artísticas. Segundo Joao Temporini, em conversa da ocupação Ouvidor, hoje em dia, aproximadamente 80% dos ocupantes são artistas e os 20% restantes ocupam-na por uma questão de déficit habitacional. Segundo João, esse grupo menor enfraquece o movimento já que ideologicamente lutam por causas diferentes.

os envolvidos. *Afetivas* porque é o desejo que nos move para tornar a arte contemporânea possível em nossas províncias e a enfrentar as dificuldades próprias de todo empreendimento. *Afetivas* porque a amizade permite a confiança necessária, a honestidade brutal e a persistência das ideias (consideradas sempre hipóteses provisórias). (SEPÚLVEDA apud NUNES, 2013, p.74).

Por meio dessa relação de intimidade, que transcende os aspectos artísticos da ocupação, é possível perceber o fortalecimento do grupo e sua consolidação como resistência física e cultural. A cola aderente que interliga a ocupação é, portanto, uma comunhão de ideais que vai muito além da necessidade de criar um espaço que acolha a arte marginal e excluída. Implícita às ocupações existe também a vontade de estabelecer um lugar que receba essa pluralidade e, por meio da afetividade mútua, tal qual discorre Sepúlveda, se distancie das estruturas hierarquizadas e rígidas ao mesmo tempo em que se aproxima de uma forma utópica de convivência.

Alinhado por meio de desejos coletivos, afinidades políticas e lutas comuns, este ativismo contemporâneo apresenta formas não-hierárquicas que se estabelecem através de decisões consensuais implicando uma série de atividades prático-críticas que envolvem a comunidade – interna e externa.

O caminho percorrido na tentativa caracterizar os movimentos de ocupação cultural do abandono parece desvendar, portanto, uma organização – ou *desorganização* – complexa e dinâmica. É no cerne desta autonomia artística que nasce a libertação em um significado mais amplo. Atinge-se, nas ocupações culturais, uma dimensão que representa também a saturação dos valores sociais que regem as relações humanas. A liberdade encontrada no abandono, na própria isenção de uma conduta pré-calculada, está relacionada tanto à possibilidade de desenvolver práticas artísticas afastadas das amarras mercadológicas quanto à fomentação de uma consciência e vivência coletiva.

Trata-se de construir e experimentar, na própria resistência ao domínio capitalista, outros modos de vida e produzir novas subjetividades, abertas às singularidades, sedentas por democracia real.

São, dessa forma, processos que também revelam o caráter biopolítico das lutas na contemporaneidade. (MAYER, 2015, p. 222)

Neste sentido, a ocupação do abandono permite que o caráter experimental transcenda o objeto artístico e atinja as próprias práticas sociais que envolvem seus ocupantes. O caráter contestatário do movimento extrapola, portanto, os limites de uma intervenção pontual e faz com que a produção estética da ocupação se constitua em uma experiência da coexistência. A ocupação cultural desponta, ela mesma, como uma instalação contemporânea, tal qual um experimento social, em que há a intenção de criar uma comunidade utópica e vivenciar outras relações.

2.1.2 A caminho da legalização

A organização do complexo sistema social que envolve a ocupação do abandono é fundamental para a construção de um movimento consistente. Uma coesão que, além de refletir em um maior engajamento da própria comunidade, parece relacionar-se diretamente ao avanço da legalização da apropriação. Sendo assim, elas aparentam ser movidas por muito mais do que o desejo de criar um espaço cultural independente e autônomo apresentando, também, a necessidade de uma consistência estrutural e social que transpareça a organização do movimento e fortaleça a luta tática pelo espaço. Desta forma, é possível perceber que os grupos mais organizados e conectados entre si estão, proporcionalmente, mais avançados também na luta burocrática³⁶.

³⁶ Engana-se aquele que pensa que o processo de ocupação de um imóvel abandonado é impulsivo. Todas as ocupações visitadas descreveram praticamente o mesmo – longo e burocrático – caminho para se chegar a escolha de um determinado imóvel. Segundo Joviano Mayer (2016), em uma conversa no Espaço Comum Luiz Estrela, a escolha do antigo manicômio infantil foi de longe aleatória, arriscando a dizer que não foram eles que escolheram o casarão e sim o casarão que os escolheu. Longos meses de pesquisa antecederam o dia da ocupação e, além das características legais e estruturais, a localização do imóvel pesou muito na decisão. Esta circunstância enfatiza a ideia de que o ato de ocupar representa, sobretudo, uma disputa territorial por um espaço urbano de cultura digno e democrático. Por isso, a escolha da sua localização privilegiada, algo que se

Somente a radicalidade e o esforço coletivo na construção de um processo horizontal e aberto, orientado pelo comum, explica a potência dessa ação política que, aliada a outros fatores conjunturais, resultou na derrota da parceria público-privada articulada para o imóvel apenas dois meses após a ocupação do casarão tombado. (MAYER, 2015, p. 143)

Assim como o processo de organização coletiva é muito mais complexo no caso das ocupações com residência artística do que nos eventos temporários, o impasse burocrático também se faz muito maior ali. Por motivos óbvios, o título de posse é afrontado, já que elas procuram se consolidar por tempo indeterminado. Desde a perspectiva legal, há, portanto, a predominância de um discurso hegemônico que as considera ações criminosas por violarem o direito mais sagrado do desenvolvimento liberal, a propriedade privada. Não faltam analistas e especialistas dispostos a endossar esse posicionamento, o que justifica o aumento da repressão e a estigmatização da ocupação como território perigoso e marginal. Trata-se, porém, de um argumento falho, já que o próprio conceito de propriedade privada vem sendo debatido nos dias atuais, principalmente, quando se leva em conta o cumprimento do papel da edificação na sociedade.

Desta forma, por meio de uma nova esfera de discussão, os movimentos nacionais encontraram a possibilidade de legalização assumindo a função social da propriedade, uma estratégia que permeia longos caminhos burocráticos incitando uma organização e, principalmente, um conhecimento processual muito apurado. Recorre-se, portanto, à Constituição, mais especificamente ao artigo 5º, inc. XXIII no qual torna-se claro que a propriedade deverá direcionar-se para o bem comum, já que sempre haverá uma função social a ser cumprida que está relacionada à destinação do imóvel. A propriedade, segundo a Constituição, é um elemento relevante na composição do todo social e dele participa influenciando na estrutura da sociedade que a compõe. A função social requer um espírito comunitário que promova o pleno desenvolvimento das relações humanas. Para tanto, a integração de áreas distintas como habitação,

repete também nas outras ocupações visitadas, entra em consonância com os movimentos de ocupação por moradia.

condições adequadas de trabalho, recreação e circulação humana fundamentam a função social da propriedade como pilar para realização das funções da própria cidade (SILVA, 2010).

Sob essa ótica, é importante ressaltar que apesar da existência de tal lei, sua falta de clareza abre margem para múltiplas interpretações, condição que enfraquece a legalidade da ocupação ao dar lugar a controvérsias. Uma situação que já foi contornada por vários países, como o exemplo já citado da política pública imposta na Holanda, mas que no Brasil, infelizmente, ainda está longe de ser alcançada.

A verdade é que a lei não possui uma interpretação clara: sua ambiguidade reflete justamente as disputas que se processam no terreno político-ideológico. Defender a função social da propriedade implica em (sic) tomar partido em favor das lutas sociais, e tal postura necessariamente entra em conflito com os cânones da interpretação jurídica sobre o direito de propriedade. (TRINDADE, 2014, p. 181)

Essa multiplicidade faz com que surjam diferentes percursos para a legalização da ocupação, variando de grupo para grupo³⁷. Sendo assim, enquanto alguns já se encontram em um processo avançado outros ainda sofrem pela constante iminência de uma reintegração de posse. Dentre as estratégias, vale ressaltar o caminho escolhido pela ocupação Casa Amarela (SP) que procura a legalização enquadrando-se como um “remanescente de quilombo”. Segundo Bruno Alex Assunção (2017), artista e residente da ocupação, a ideia

³⁷ Enquanto alguns procuram a legalidade por meio do cumprimento da função social da propriedade, lutando diretamente com o governo, por se tratar de um imóvel público (Ouvidor 63/SP), outros conseguiram a concessão de posse (Espaço Comum Luiz Estrela/BH) através da briga com uma associação privada que já tinha um projeto pronto para tornar o espaço um memorial ao presidente Juscelino Kubistchek. A ocupação apresentou um projeto de contra-partida muito bem estruturado que contava com diferentes atividades culturais voltadas para a comunidade.

é que o espaço seja reconhecido como um quilombo urbano através do caráter das atividades que ali acontecem³⁸.

A casa fala. Diversos coletivos hoje a utilizam, de todas as vertentes. Somos referência até internacional. Os artistas de rua conhecem a casa como espaço que acolhe e essa é uma das essências que permanece desde o início da ocupação. Somos um espaço comum, tão comum quanto uma praça e somos um quilombo, que no seu significado original acolhia não só negros. Um quilombo urbano. (ASSUNÇÃO, 2017)³⁹

As semelhanças entre a ocupação atual e as organizações quilombolas vão muito além das atividades que ressaltam a cultura afro-guarani ou a descendência direta dos artistas e residentes. O termo *quilombo urbano* vem sendo utilizado há alguns anos para designar espaços de resistência na cidade e, neste caso, auxilia na compreensão ideológica do movimento. No sentido etimológico da palavra quilombo significa *união* ou *reunião de acampamento* (LOPES, 2006) mas, segundo Simone Ritta dos Santos, no seu livro *Comunidades Quilombolas: as lutas por reconhecimento de direitos na esfera pública brasileira* (2014), na África meridional a expressão possui várias significações e, uma delas, é um *estado permanente de guerra*.

Bruno Alex Assunção (2017), quando nomeia ocupação como quilombo urbano, parece referir-se diretamente a esta situação de enfrentamento e resistência – tanto física quando social – que o espaço abandonado acolhe. Um lugar de persistência e combate, em constante estado de guerra contra o sistema, contra a propriedade privada, contra a marginalidade e exclusão do artista de rua. Nesta implicação atual o conceito de quilombo reafirma o caráter de resistência artística ao mesmo tempo em que ganha uma significação sociocultural como um modelo alternativo de organização. Uma estratégia legal que reforça a índole dessa *desorganização*

³⁸ Bruno Alex Assunção (2017) parece citar o poema *Domus*, de Adélia Prado (1991), quando me apresenta a Casa Amarela. Suas palavras indicam que ela está viva, recebe, acolhe e observa, do alto da cumeeira, seus mais novos ocupantes.

³⁹ Informação fornecida por Bruno Alex Assunção na Casa Amarela, em São Paulo, 2017.

contemporânea, fomentando a postura ideológica na criação de um espaço aberto e horizontal, disposto a acolher a individualidade de cada um.

Nesse sentido, a pluralidade de estratégias entra em consonância com a própria oscilação de denominações – espaço comum, ocupa, zona temporária, quilombo urbano, etc –, características que indicam mais do que uma simples multiplicidade, representando um sintoma que enaltece a autonomia e a marginalidade das ocupações. A inexistência de uma classificação plausível pressupõe também a inexperiência na forma de tratar e assumir esses movimentos. Sendo assim, ao retroceder no texto, é possível lembrar que essa mesma falta de terminologia esteve presente também quando abordou-se o abandono no formato teórico. Ou seja, a indeterminação atinge tanto o campo conceitual quanto o prático. Uma situação que, posteriormente, culminará na dificuldade de engajamento da comunidade, nos problemas de captação de recurso e, conseqüentemente, na legitimação das ocupações. Vale ressaltar ainda que essa condição ambígua acaba por reforçar também o caráter dos movimentos vistos como margens do sistema consolidado, surgindo das entranhas de uma organização rígida e fagocitadora.

Porém, por mais que haja controvérsias na questão legal da apropriação do imóvel abandonado, sua legitimidade não pode ser contestada. Há, aqui, uma diferença sutil entre os dois conceitos. Segundo Wolkmer (1994), “legalidade significa o acatamento de uma estrutura normativa vigente, enquanto legitimidade incide na esfera dos ideais, dos fundamentos, dos valores e princípios ideológicos” (p.180). Sob esta ótica pode-se afirmar que as ocupações são movimentos legítimos justamente pela consistência ideológica e apelo social que respondem. Apesar de estarem, sob ponto de vista legal, carregadas de um discurso que não admite a diferença entre *invasão* – crime contra o patrimônio – e *ocupação* – instrumento de luta política. Essa legitimidade de valores é regida pelo fato que as ocupações acabam assumindo-se como um lugar de convergência para as inúmeras lutas pessoais e de minorias. Como um território onde é possível combater coletivamente as mais diversas injustiças.

Dessa forma, percebe-se que, assim como os desejos conflitantes advindos de uma construção coletiva e a utopia de um espaço artístico liberto e horizontal são características fundamentais na conceitualização da ocupação, o próprio emaranhado de

controvérsias legais também acaba por reforçar a singularidade do território. Uma indefinição que, apesar de trazer muitos problemas, isenta as ocupações de um enquadramento social e fortalece a inexistência de uma conduta pré-estabelecida.

Posto isso, a complexidade do abandono começa como uma brecha no campo urbano e – no formato das apropriações – acaba atingindo a esfera social e artística se desenvolvendo nos conceitos políticos e burocráticos. Um emaranhado de condições que orbita e paira em torno do que antes era apenas um monte de entulhos. São aspectos que, abordados individualmente, alimentam o caráter peculiar das ocupações do espaço abandonado e somam na compreensão deste fenômeno contemporâneo. Além das questões já apresentadas, como a organização social e o enquadramento burocrático, há ainda um aspecto fundamental quando se trata da apropriação do abandono, o papel da própria arquitetura na consolidação ideológica da ocupação.

Parece existir, sim, uma resposta arquitetônica para tamanho ímpeto artístico, estratégias espaciais que podem ser abordadas através de diferentes vieses, desde a concepção do lugar, o esfumaçamento das barreiras, a dicotomia enfrentada entre o público e privado, entre outros. Uma série de fundamentos que marca o corpo arquitetônico e fortalece o caráter da ocupação. Sendo assim, a arquitetura parece comportar-se de uma forma inédita, recebendo a ocupação mutante em meio aos seus restos estáticos.

2.2 APROPRIAÇÃO ESPACIAL DO ABANDONO

No turbilhão artístico, que singulariza toda e qualquer atitude no abandono, nasce um outro território. Uma condição que brota das paredes emboloradas, que surge – ou ressurge – por entre as frestas e rachaduras de um tempo distante. Uma composição de características entrópicas que enaltece a peculiaridade do espaço e faz com que a própria espacialidade da edificação não permaneça alheia a tal pujança.

Levando em conta este contexto, de que modo, então, a transgressão e libertação encontradas no abandono refletiriam na própria ocupação arquitetônica? Como o abandono e o deteriorado responderiam a tamanha potência? Haveria uma relação entre a forma de organização social e a apropriação espacial do abandono?

Para responder a estas perguntas é importante, primeiramente, mencionar que as ocupações diferem muito em relação a sua condição estrutural e arquitetônica. Um rápido panorama revela a pluralidade dos imóveis abandonados escolhidos que, conforme foi visto no primeiro capítulo, abarca todas as formas de abandono desde edifícios com peso e caráter histórico até as ruínas mais genéricas. Essa diversidade leva a acreditar que a localização e os impasses burocráticos são muito mais importantes na escolha do lugar do que a própria ambiência espacial. Justamente por esse motivo, se torna impossível generalizar as formas e circunstâncias de ocupação, podendo traçar uma visão comparativa somente no que diz respeito às questões ideológicas na distribuição e na apropriação do espaço.

Dentro das ocupações visitadas e estudadas foi possível perceber que há uma diferença de apropriação quando se trata de edificações com peso histórico e as demais. Nas primeiras, notam-se atitudes respeitosas quanto a composição espacial e os elementos arquitetônicos da edificação havendo, nelas, um comprometimento maior em relação a conservação do espaço algo que limita as intervenções e cria regras de utilização. Além disso, há um respeito pela história da edificação e muitas vezes uma tentativa de resgatar essas camadas de tempos e destrinchar personagens e acontecimentos que tiveram a edificação como palco. No caso das ocupações de edificações históricas existem ainda agravantes espaciais que se resumem a problemas estruturais, uma condição que restringe o uso e obriga a frequente manutenção. Entretanto, nas outras edificações abandonadas, sejam elas pequenas estruturas deformes ou grandes edifícios da década de 70, foi possível perceber uma maior liberdade de interferência estrutural e espacial concretizada na quebra de paredes, mudança de esquadrias, etc. Essa diferença é apresentada neste momento para reafirmar a preocupação com o peso histórico do abandono e demonstrar que dentro do panorama das ocupações, apesar de em alguns momentos elas serem apresentadas de forma generalizada, cada uma possui uma história, um caminho e uma estratégia diferentes.

Entretanto, independentemente da história ou das restrições espaciais e físicas que o peso dos anos traz para a edificação, seus escombros possuem algo em comum. No abandono não há mais uma divisão de espaços, uma denominação certa de cômodos, suas superfícies são apenas acumulações de paredes, de pisos, de tempos.

Da mesma maneira em que a forma parece estranhamente familiar, remetendo a algum uso ou função anterior, o conjunto já não corresponde à sua atividade original ou a qualquer outra atividade⁴⁰. Essa condição peculiar representa uma falta de lógica espacial e se torna um prato cheio para a mutabilidade dos espaços, uma primeira característica arquitetônica que vem ao encontro dos próprios ideais dos grupos de ocupação, favorecendo a organicidade do movimento.

A apropriação de uma arquitetura inicialmente concebida para outro propósito livra o espaço do dilema forma-função tornando-o extremamente flexível e aberto às transformações que venham a ocorrer de acordo com as mudanças de pensamento e ideologia do grupo. É uma estratégia espacial que surge como resposta aos padrões estáticos da arquitetura, aos sinais de cansaço deste modelo rígido que, conforme a afirmação de Cacciari (2014) apresentada no início do texto, permite a permanência física da edificação mesmo na ausência de conformidade com o entorno e com o uso para o qual havia sido destinada.

Nas ocupações esse corpo estático do abandono recebe uma mutabilidade que reflete a inconstância espacial da ocupação ditada pelas alterações de cores, formas, extrusões ou introduções. Volumetrias versáteis que afastam a edificação abandonada de uma forma final consolidada e afirmam sua característica como espaço em constate transformação. O único dever funcional dessa arquitetura agora é responder a necessidade única e imediata da ocupação⁴¹.

⁴⁰ No texto *Uma teoria sobre o estranhamente familiar* (1992), Anthony Vidler, observa que “um tema usual no estranhamente familiar é a ideia do corpo humano em fragmentos. Este estranhamente familiar é, portanto, o lado horrível do sublime, o medo de ser privado da integridade do corpo”. Usando essa mesma metáfora, poderíamos entender os abandonos como restos fragmentados de um corpo. São pedaços de paredes, de janelas que indicam um conjunto esfacelado pelo tempo e por isso, algo estranho, porém familiar.

⁴¹ Bem no meio da parede, ao lado do vocalista da banda, noto uma saboneteira delicadamente incrustada entre os azulejos azuis. Imagino o conjunto sanitário de porcelana justo ali onde a banda está posicionada. Se a construção original ainda existisse, provavelmente o guitarrista estaria dentro da banheira. Mais à frente, uma moça simpática estende uma toalha no lugar possivelmente mais iluminado da casa, seus vitrais coloridos cobrindo da totalidade das três paredes não deixa dúvidas de que onde hoje será uma aula yoga era, antigamente, um jardim de inverno.

Figura 13 - Vista da janela de um dos ateliês da ocupação Ocupa Ouvidor 63.



Fonte: autora.

Figura 14 - Foto interna de um dos ateliês da ocupação Ocupa Ouvidor 63.



Fonte: autora.

Tal esfumaçamento de contornos também corresponde a própria reestruturação da dicotomia público e privado dentro do abandono. Se, como entendido desde Aristóteles, a *pólis* é onde se estabelece a igualdade entre os cidadãos e o *óikos* representa o universo doméstico, como espaço de relações naturais de desigualdade e hierarquia, na ocupação do abandono esta relação se desfaz. O privado, neste caso, torna-se público, limitando-se a poucas regras de convivência, um espaço comum de sociabilidade oposto à clausura do doméstico, capaz de criar laços de coletividade a favor das emoções individuais⁴².

Mesmo mantendo suas barreiras físicas, essa situação, somada à própria condição de abandono e deterioração, faz surgir em cada um que adentre o espaço uma sensação de que aquilo também lhe pertence. Uma apropriação espacial comunitária que é estimulada tanto pela forma de organização horizontal, quanto pelo ato transgressor da ocupação fomentando um debate que procura definir o abandono como um resto, um resíduo urbano de alguém mas, ao mesmo tempo, da cidade inteira.

A edificação abandonada apresenta, ainda, através da sua poética visceral, o conceito arquitetônico do inacabado, uma forma desestruturada que se afasta da representação de superficialidade aprisionada em convenções acadêmicas⁴³. É o modelo imperfeito que

⁴² Essa divisão entre público e privado aparece constantemente como uma preocupação dentro das ocupações. Não estabelecer espaços privados, por exemplo, é o que procura a Casa Amarela (SP), nela os artistas residentes não possuem um lugar privado dentro da casa, todos os dias enrolam seus colchões e guardam seus pertences em mochilas. Segundo Ernesto Rojas (2017), essa é uma atitude necessária para manter a ideologia da ocupação como um território público e livre. Entretanto, na Ocupa Ouvidor 63 (SP) a situação se mostra um pouco mais problemática, já que cada um possui um espaço privado. A partir do momento em que foi definida essa divisão, no regimento interno, a pessoa faz o que bem entender com o espaço privado dela, uma liberdade que causa, muitas vezes, graves situações de convivência como, por exemplo, a possibilidade de presenciar agressão doméstica e não poder interferir, tal como João Temporini relatou na nossa conversa (2016).

⁴³ Luís Gonçalves na sua dissertação *Ruínas Genéricas: Estratégias de Intervenções em Construções Inacabadas* (2013) afirma que a discussão artística em volta do estado inacabado surgiu na época do renascimento. Ele apresenta Michelangelo como um dos artistas responsáveis por introduzir o

abre margem para a ambiguidade se tornando o território ideal para atitudes livres de qualquer amarra institucional ou mercadológica. Uma estética do abandono que causa estranhamento e vertigem e, justamente por demonstrar-se como contra-imagem da cidade, fortalece ideologicamente a singularidade da causa e da arquitetura em um espaço alternativo.

Através dessa iminência da destruição há, nas ocupações culturais, uma outra temporalidade, uma necessidade de romper com o tempo progressivo e, de certa maneira, impedir o ritmo da natureza. Uma constante luta contra o próprio esfacelamento, tanto da arquitetura quanto do movimento. Um compasso apurado que dota incessantemente a ocupação de atividades e enaltece o duelo pela permanência da vida – e da convivência coletiva - sobre os escombros.

Essa sobreposição de situações é permeada por uma marginalidade que incide sobre o artista, sobre a obra e sobre o espaço arquitetônico. Uma generalização que, ao invés de enfraquecer-se como condição excluída na cidade contemporânea, na sua soma, assume-se como potencialidade para transformar a dinâmica urbana. Entre as nomenclaturas distorcidas dos seus cômodos, os movimentos criam situações inusitadas e potentes, transformando nobres localizações urbanas que, por meio de um procedimento padrão, jamais teriam a possibilidade de serem ocupadas. O espaço sem dono, sem regra, sem pudor que difunde qualquer prática artística e aproxima as comunidades antes por ele renegadas. Uma coletividade que assume para si as rédeas da transformação urbana, efetivando seus desejos espaciais.

Na concretização utópica de um espaço democrático, horizontal, auto-gestionado, sem interferência governamental, elas

inacabado não apenas como um estado, mas também como uma estética, dando origem ao termo *non finito* para descrever algumas obras, como o *Schiavo detto Atlante*. O estado inacabado das obras seria visto como uma representação da magnitude das capacidades do artista que nunca poderiam ser expressas na sua totalidade. Apesar de Michelangelo ter introduzido esta discussão na sua época, foi apenas no início do século XIX que o estado inacabado começou a ser realmente explorado como técnica de escultura e desenho para representar as ideias modernas de sugestividade, ambiguidade e subjetividade. O fim, o estado acabado, representava, portanto, uma superficialidade aprisionada em convenções acadêmicas, sem expressão individual enquanto o inacabado demonstraria a procura pelo saber e pelo processo que ocorria entre a ideia e a concepção final, a criação intelectual.

demonstram a urgência e a potência de uma cultura independente que enche os seus ocupantes de orgulho ressignificando aqueles entulhos que voltam a ser chamados de lar.

3. A PRÁTICA ARTÍSTICA NO ABANDONO

3.1 ESTRATÉGIAS ARTÍSTICAS NAS OCUPAÇÕES

Em 1970, Theodor Adorno afirmou que a arte só se mantém em vida através da sua força de resistência, senão se reifica e se torna mercadoria⁴⁴. Nessa condição específica, ela simboliza um poder que incita o questionamento, abrindo margem para a contravenção e para o conflito; uma arte que se distancia do enquadramento econômico transcendendo seu papel mercadológico e adquirindo uma consciência reflexiva e ativa.

Compreender a arte – e o artista – que envolve o espaço abandonado presume assumir essa impetuosa força que representa, acima de tudo, uma persistência. Por meio dela, a ocupação se faz possível, convergindo e amarrando diferentes manifestações marginais para um único lugar e encontrando, no que antes eram apenas escombros, um lugar de expressão. Nestes espaços, a resistência artística reinventa modos de agir potencializando práticas políticas capazes de abrir lacunas para situações que se contrapõem a formas de dominação e opressão impostas pelo sistema em vigência.

Apesar dos diferentes fatores – físicos, sociais e urbanos citados anteriormente – que caracterizam a ocupação do abandono e reforçam sua singularidade, é através da manifestação artística que o espaço ganha consistência como força coletiva. Uma função específica que se vale diretamente da condição entrópica e o difere de outros movimentos. Motivadas pelo desejo de um espaço para livre produção, mais do que protestar contra a lógica da propriedade privada, as ocupações culturais demonstram uma postura crítica que luta contra a comercialização e institucionalização da arte e da cultura.

As paredes descascadas e os tetos embolorados são esquecidos quando a vida retoma o lugar. Nele começam a surgir artistas de todos os lugares do Brasil que, recebidos como heróis marginais, persistem na tentativa de fazer e viver da sua arte. Reforçando o caráter do movimento, há ainda a própria comunidade adjacente e periférica -

⁴⁴ Essa citação está presente no livro *Teoria Estética*, lançado em 1970.

que passa horas em coletivos municipais para encontrar seu espaço no centro de uma cidade que, antes da ocupação, não era dela⁴⁵.

Dessa forma, se mostra difícil, se não impossível, estabelecer um padrão artístico e estético para as ocupações apesar de haver, na grande maioria, uma curadoria sobre que tipo de projeto será desenvolvido e se ele condiz com a proposta ideológica da ocupação. Nas duas ocupações em que o tema foi abordado, a forma de atuação pareceu muito similar. Tanto na Casa Amarela (SP) quanto na Ocupa Ouvidor 63 (SP) há uma preocupação em definir que tipo de arte ocorrerá dentro do espaço. Em ambos casos existem assembleias semanais em que se discute os projetos artísticos em andamento e são apresentados os desejos futuros. Quando um artista chega a ocupação ele é convidado a expor seu projeto em assembleia contando com cronograma de execução e finalidade artística. Os membros residentes da ocupação, por sua vez, discutem as ideias e estipulam se o projeto será aprovado ou não.

Às vezes quando vem uma demanda urgente, tipo mochileiro, que não vem com o projeto já escrito, a gente dá um tempo para desenvolver o projeto. Duas semanas, um mês para desenvolver o projeto e apresentar na assembleia. Não tem um critério burocrático, vai a afinidade, a atividade em si, mas sem seleção. Vem na assembleia, apresenta o projeto. Já teve épocas em que chegamos num consenso de que ninguém entraria mais na casa ou porque está muito cheia, ou porque estavam acontecendo coisas muito delicadas na casa, problemas

⁴⁵ Era quase noite quando a ‘portaria’ foi montada em frente ao portão principal da Casa Amarela (SP). Logo começaram a chegar vários adolescentes carregados de enormes caixas de som, uma aparelhagem que havia viajado duas horas em ônibus de linha, amarrada dentro de um carrinho de supermercado. Ernesto Rojas (2017) me explica que este evento ocorre toda quinta-feira há dois anos e sempre foi organizado por adolescentes, isso justifica o horário (17h-20h) e a falta de bebidas alcoólicas no lugar. São jovens da periferia que encontraram na ocupação um espaço em meio a cidade caótica e excludente, dentro daquelas paredes pichadas eles têm possibilidade de um lugar de encontro, divertimento e arte, em uma das regiões mais valorizadas e elitizadas da metrópole.

coletivos internos. Mas isso é a organicidade do movimento, conforme a necessidade. Na última semana chegaram cinco novos, dois artistas plásticos, uma rapper, um grafiteiro. Daqui um mês pode ter menos dez, mais quinze. (ASSUNÇÃO, 2017).⁴⁶

Desta forma, diante da vastidão de proposições, na mescla entre diferentes vertentes e processos culturais, surgem artistas dispostos a criticar a condição social marginalizada na qual se encontram, outros que buscam uma reinterpretação e experimentação de cena cotidianas, alguns que levantam bandeiras da transfobia e legitimidade gay enquanto outros celebram em suas artes temas usuais como amor e ódio. Uma dilatação da ação cultural que abarca tantas questões quanto caberiam no conceito de micropolítica de Canton (2009). De ensaios de bandas a eventos de dança de rua; de pintura corporal a instalações artísticas contemporâneas; de apresentações de malabares a uma peça de Shakespeare, uma gama de atividades que se estende percorrendo todos os campos artísticos. Essa diversidade de ações permeia desde atitudes individuais até práticas coletivas como debates, oficinas, residências artísticas, produção de vídeos, de revistas, fanzines. Ou seja, dinâmicas produtivas que interferem diretamente na esfera pública através da instauração de lugares de encontro e discussão apresentando mais uma proposta de mudança no modo de fazer e divulgar a arte do que uma preocupação em renovar as formas estéticas.

Apesar dessa multiplicidade de formatos, é importante ressaltar que existe na arte do abandono – no sentido duplo da expressão – uma marginalização implícita como denominador comum. Uma situação social e política que perpassa todas as atividades conferindo à elas uma potência crítica favorecida pela falta de imposição e subordinação ao mercado. São atividades e obras que, em sua grande maioria, se posicionam estranhas às vias culturais clássicas da produção artística, inventando seus próprios temas e suportes de realização.

Essa característica reflete em uma arte experimental e – em muitos casos – amadora, quebrando as barreiras entre público e

⁴⁶ Informação fornecida por Bruno Alex Assunção na Casa Amarela, em São Paulo, 2017.

artista ao aproximar a comunidade não somente como usuária do espaço mas também como proponente de ações, reafirmando o termo *ecologia cultural* de Laddaga (2012) apresentado anteriormente. Esse paralelo é reforçado também pelo crítico e curador de arte Newton Goto (2005) quando, no seu texto *Sentidos (e circuitos) políticos da arte*, afirma que nos circuitos heterogêneos de arte – e aqui inclui-se diretamente as ocupações culturais – “há a produção tanto de uma nova arte quanto de novos artistas” (p.05). Um desprendimento da arte como propriedade de quem a compra, e sim, como bem comum e transformador do cidadão. Ao distanciar-se de um circuito artístico formal, essa situação se aproxima do que Hakim Bey quis dizer no seu livro *Zona Autônoma Temporária* (1985) quando discorre sobre uma suposta superação das barreiras entre artistas e *usuários* da arte. Uma característica que, conforme o autor afirma, torna o artista não um tipo especial de pessoa, mas faz com que toda pessoa seja um tipo especial de artista.

A fim de ilustrar essa circunstância, vale ressaltar a peça *Luiz Estrela ou Os Escombros da Babilônia* (2014) concebida e encenada no Espaço Comum Luiz Estrela (BH)⁴⁷. Por meio de uma representação dinâmica e móvel, o espetáculo, que inicia no antigo casarão, se desenrola até a rua instigando o público a percorrer o mesmo caminho trilhado em vida pelo personagem principal. Nele, o esfumaçamento das barreiras entre público e artista atinge o ápice. Através da mistura entre ficção e realidade, personifica-se – no sentido poético e literal do verbo – a própria comunidade na obra. Vidigal, amigo próximo de Estrela, entra em cena interpretando a si mesmo e acompanhando o desenvolvimento da narrativa.

⁴⁷ Segundo a crítica de Guilherme Diniz, no site *Diálogos Cênicos*, *Luiz Estrela ou Os Escombros da Babilônia*, foi o espetáculo da formatura em Artes Cênicas (UFMG) de Manu Pessoa, integrante do movimento de ocupação do espaço. A peça, numa semelhança com *A Hora da Estrela*, último romance de Clarice Lispector, versa sobre a vida e os sonhos de um alguém que enfrenta os demônios da cidade grande. Luiz Estrela, o personagem principal, foi um morador de rua, artista e homossexual que morreu de causas não desvendadas um pouco antes da tomada do casarão e que hoje tem seu nome imortalizado na fachada da ocupação.

Figura 15 e 16 - À esquerda parte do cenário e figurinos que estavam sendo montados para a peça *Luiz Estrela ou Os Escombros da Babilônia*. À direita foto que mostra a agitação do pátio do Espaço Comum Luiz Estrela nos ensaios das peças.



Fonte: autora.

Dessa forma, no despontar artístico de pessoas *comuns*, como Vidigal, surge uma arte que admite a radicalidade da concepção, sua marginalização como anti-cultura, a criação essencial do ser humano, na qual são encontrados “processos naturais e normais do fazer artístico em seu estado elementar e puro” (DUBUFFET, 1999, p.106). Não é preciso, portanto, estar inserido em um circuito artístico exclusivo, tampouco ter renome nacional. Muito pelo contrário, as obras e atividades artísticas encontradas no abandono demonstram um processo genuíno que surge tanto de jovens mentes fervilhantes dispostas a viver da prática artística quanto de proposições e participações pontuais da comunidade. Uma liberdade que enriquece a ocupação.

Por meio da dilatação do posicionamento político, a ação contestadora da obra artística se movimenta em direção aos percursos de ordem social fomentando a própria *popularização* da arte. É importante ressaltar, aqui, que esse é um dos principais fatores

quando se deseja diferenciar a ocupação cultural de um centro artístico institucionalizado. O acolhimento, não somente em relação as obras de artistas marginalizados, mas de um público – ora *espectador*, ora igualmente artista – que não tem lugar em outros circuitos⁴⁸.

Percebe-se, neste caso, que o engajamento político presente nas ocupações culturais dos espaços abandonados perpassa o próprio conceito da obra de arte e atinge diretamente as esferas sociais. Uma situação que é concretizada através de diferentes estratégias como a inserção da arte no cotidiano da comunidade – tanto naquela de imediato alcance quanto nos grupos periféricos que utilizam o espaço; o uso de diferentes códigos culturais, em detrimento dos exclusivamente artísticos, que aproximam a população leiga da obra; o posicionamento da arte como libertação comportamental; a isenção de uma relação entre o circuito artístico e o mercado da arte; os significantes críticos da condição de abandono do lugar; a reconstituição da memória coletiva relacionada intrinsecamente a questão histórica do imóvel; o acolhimento de projetos artísticos marginais; a relação de proximidade entre a arte do abandono e os diferentes movimentos sociais de minorias; entre outras.

Ancorada por tais táticas, o ato transgressor da ocupação vai de encontro a expansão retórica da cultura nos moldes padronizados que promovem processos de gentrificação na criação de aparelhos oficiais e excludentes como museus, centros culturais, etc. Uma proliferação de instituições nas quais a norma que as ordena instaura, em sua grande maioria, um mero consumo do espaço e fomenta a criação de um território abstrato onde as possibilidades críticas e reflexivas são comprometidas (CARLOS, 2001).

Dessa forma, diferentemente dos espaços normativos, pode-se afirmar que as ocupações culturais – de maneira possivelmente menos estruturada – promovem a visibilidade de expressões

⁴⁸ Em entrevista (2017), Bruno Alex Assunção, artista residente da Casa Amarela (SP), afirmou que a grande diferença da ocupação em relação aos outros centros culturais da região é, justamente, seu acolhimento – sem distinção – a todos os públicos. Ao reforçar sua posição, o artista comenta que sim, existem muitos espaços culturais no centro de São Paulo, porém “quando você vai a um lugar como Centro Cultural Banco do Brasil ou o MASP, você é mal visto, é revistado para entrar. Você raramente vê a periferia lá e isso a gente encontra aqui”.

artísticas populares e marginais, reunindo dinâmicas culturais independentes através de uma gestão ágil e pouco estática. Diferentemente dos centros culturais tradicionais, a ocupação cultural é reforçada ainda pela inconstância do movimento, uma tática de sobrevivência que tem como característica a experimentação de diferentes formatos, uma estratégia de sobrevivência assim como o conceito de Hakim Bey (1985) para as *Zonas Autônomas Temporárias*. Essa situação acrescenta o fator efemeridade ao desejo revolucionário fazendo com que a própria impermanência do espaço, da obra e da ocupação crie respaldo suficiente para que haja articulações mais críticas e agressivas.

É uma ação localizada, uma inserção social originada em necessidades específicas, propiciando vivência, conhecimento, transformação e memória a seus participantes. Podendo, pois, findar e ressurgir, com outra configuração (GOTO, 2005, p.05).

A prática artística no abandono revela, portanto, uma perseverança que constrói uma cartografia autônoma na qual os próprios cidadãos inscrevem-se espacialmente. Apresenta-se, nesse ato, uma resistência aos processos de racionalização e massificação com a proposição de diferentes usos aos espaços. Sendo assim, a territorialidade da arte nos espaços abandonados transpõe a barreira da estetização e instiga a criação de espaços e atividades alternativos que potencializam os vínculos entre os participantes.

Neste sentido, outro exemplo que vale a pena ser citado é a *I Bienal do Ouvidor 63*, realizada em setembro de 2016. Na programação aberta e gratuita de uma semana, o antigo edifício escancarou suas portas para expor mais de 40 obras de arte advindas, na sua grande maioria, dos artistas residentes da ocupação. Em entrevista, a curadora do projeto, Moara Brasil (2017), afirmou que a ideia surgiu da necessidade de mostrar ao público o que se estava criando naquele lugar, para provar à comunidade que existem artistas talentosos trabalhando dentro do prédio ocupado⁴⁹. Também surgiu da necessidade de unir todos os projetos dos artistas residentes para que eles mesmos se conhecessem. Ainda segundo

⁴⁹ Informação fornecida por Moara Brasil em entrevista escrita, em São Paulo, 2017.

Moara (2017), pelo fato de não haver uma curadoria nos moldes tradicionais, e sim uma criação coletiva e horizontal, os temas abordados durante a Bienal variaram muito. Ao mesmo tempo em que surgiram obras engajadas diretamente com a situação de abandono – como a instalação sonora feita pela própria curadora na qual os próprios moradores relatavam o que é viver numa ocupação –, alguns artistas preferiram temas mais generalizados como “ódio” e “amor”. Essa situação reforça a ideia de pluralidade artística apresentada no início do texto, revelando a gama de temas sempre relacionados intrinsecamente aos questionamentos individuais dos artistas através de uma estratégia que se aproxima da micropolítica⁵⁰.

Figura 17 e 18 - À esquerda instalação do artista plástico Vitor Campilongo feita para a *I Bienal Ouvidor 63* e que permanece em um dos corredores da ocupação. À direita foto externa do edifício da rua Ouvidor.



Fonte: autora.

⁵⁰ Moara Brasil é artista visual, ilustradora e pesquisadora dos costumes e cultura indígena do Brasil. Segundo suas próprias palavras, faz parte da ocupação desde de dezembro de 2015. Como artista colaboradora do oitavo andar, escolheu a ocupação porque se apaixonou pelo lugar, pelas pessoas e pelo projeto inicial de ocupar um lugar ocioso para transformar em centro cultural artístico.

Através de projetos como este surgem – dentro da própria ocupação – circuitos artísticos livres de intenções comerciais e especulativas, dotados de poder para criar situações de visibilidade e presença inéditas, apontando “ausências notáveis no domínio público ou resistências às exclusões aí promovidas, desestabilizando expectativas, criando novas convivências e abrindo-se uma miríade de motivações” (PALLAMIN, 2002, p.10). A arte no espaço abandonado representa, neste caso, uma importante peça na produção da cidade, assumindo o caráter de prática crítica, muito mais do que uma estetização afirmativa. Mesmo não abordando diretamente a questão do abandono o fato dela estar inserida no espaço degradado e esquecido já a torna política, enfatizando sua função como instrumento de conscientização da situação urbana.

A capacidade da produção artística de buscar novas configurações relacionais e críticas com o entorno social se torna, portanto, evidente na apropriação do espaço abandonado. Uma situação que reforça a definição da arte de Newton Goto, quando afirma sua característica em transcender os limites temporais e geográficos, reconceituando permanentemente a si própria como uma possibilidade política. Nessa condição, os artistas são mostrados em constante movimento, “sem lugar, sem fronteira, sem pátria, afastando-os de circuitos comerciais e desafiando as possibilidades hegemônicas de comunicação ou discursividade no sistema artístico” (2005, p.08). Na sua singularidade e efemeridade, os abandonos criam possibilidades para o acolhimento de uma arte destinada à crítica, predisposta também à incompletude e inexperiência. São lugares que desfazem a contemplação autônoma da arte, potencializando-a através da deterioração do próprio corpo arquitetônico. Apresenta-se, então, uma arte originária da marginalização do próprio artista, gerada desde perspectivas e desejos internos e concretizada através de uma atitude coletiva de resistência.

3.1.1 Intervenções e eventos temporários

Assim como a Bienal feita no Ouvidor 63 foi um evento temporário – neste caso inserido dentro de uma ocupação permanente – é importante ressaltar com mais detalhes a existência de outros projetos de temporalidade restrita que se inserem nos espaços abandonados. Além das ocupações artísticas que possuem

programações semanais e atividades constantes – como Casa Amarela e Ocupa Ouvidor 63 – há também circuitos paralelos de arte que investem nos acontecimentos temporários, fomentando intervenções que se relacionam diretamente com performances, projeções, instalações de arte contemporânea, entre outros. Neles não há uma periodicidade determinada podendo, até mesmo, ocorrer uma única vez. São práticas artísticas que se inserem dentro do espaço abandonado e valem-se da sua condição para criticar diferentes aspectos – desde o próprio processo de desenvolvimento até a efemeridade existencial da vida humana. Um formato interventivo que se aproxima do que o estadunidense Gordon Matta-Clark fazia ainda na década de 60. O artista operava nas edificações abandonadas por meio de cortes, separações e furos encontrando nas suas ruínas uma potência interventiva para condenar a ilusão de perenidade e eficiência que se materializava na arquitetura. Sua estratégia artística estava baseada em uma ação subversiva que desmantelava o caráter ideológico de uma construção simbólica e ineficiente, posicionando o próprio abandono como ferramenta crítica.

Os circuitos apresentados aqui, apesar de compactuarem com a ideia interventiva de Matta-Clark, diferem-se da sua prática tanto porque são concebidos através da união de diferentes artistas quanto pelo fato de que, salvo raras exceções, são circuitos com respaldo legal e burocrático. Eles também são muito diferentes das ocupações artísticas que vieram sendo apresentadas até então, apesar de estarem inseridos em um mesmo contexto espacial e político. Há entre eles uma distinção tática importante, já que, enquanto as ocupações permanentes estão dotadas de uma ambição em mudar a realidade do lugar, nas temporárias predomina um sentido contestatório mais do que de resistência. Um posicionamento que fomenta a crítica procurando dar visibilidade ao *problema* e não resolvê-lo, uma tentativa de potencializar as tensões mais do que apaziguá-las.

Diferentemente das ocupações culturais permanentes, muitas vezes compõem esse movimento artistas consagrados no meio cultural; não havendo, portanto, a intenção de visibilizar a arte ou o artista marginal mas, sim, enaltecer o abandono como condição urbana. Estão inclusos nessa abordagem circuitos legalmente respaldados, elitizados e destinados a um público específico apreciador da arte, como a exposição *Made by... Feito por Brasileiros*,

realizada em 2014 no antigo Hotel Matarazzo, que contou com nomes de peso tal qual Vik Muniz. Uma situação dotada de controvérsias, principalmente no que diz respeito a ambiguidade de intenções mas que, mesmo assim, não deve ter seu valor interventivo desmerecido⁵¹.

Figura 19 - Instalação de Joana Vasconcelos que fez parte da exposição *Made in...*, no hotel Matarazzo. Sob o título de “Valquíria Matarazzo” e inspirada na mitologia nórdica, a artista recobriu o interior da capela do hospital integrando milhares de LEDs com elementos de crochê.



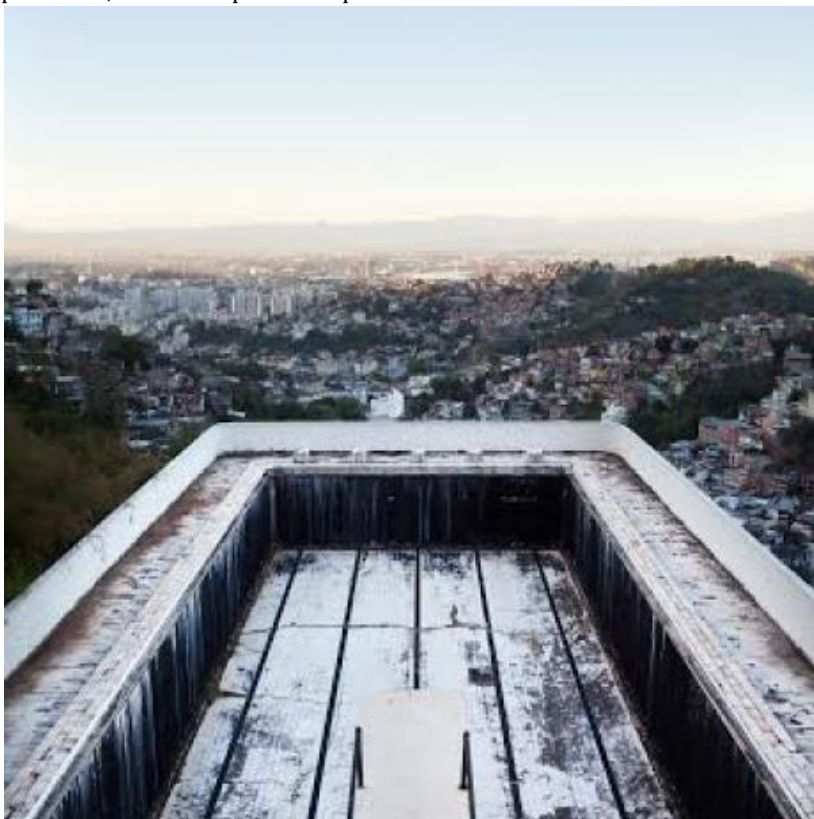
Fonte: www.joanavasconcelos.com

Além desse evento, vale ressaltar outros exemplos que, diferentemente da exposição *Made in... Feito por Brasileiros*, não apresentaram uma intenção imediata de revitalização do espaço abandonado, conferindo apenas uma sobrevivência momentânea ao lugar através da arte. Entre os mais importantes no cenário nacional estão *o Permanências e Destruições* (2016) e as edições do *ARTE/CIDADE*

⁵¹ O antigo Hospital Matarazzo é uma edificação patrimonial tombada desde 1986 que foi recentemente adquirida pelo grupo francês Allard. Como estratégia de marketing os novos proprietários criaram a exposição *Made by...Feito por Brasileiros* em 2014 que contava com obras de 91 artistas como Joana Vasconcelos, Francesca Woodman além de brasileiros como Tunga, Lygia Clark, Nuno Ramos e Vik Muniz. O evento valeu-se da condição de abandono da edificação para anunciar que sua estrutura será revitalizada para dar lugar a um hotel seis estrelas com cinco lojas internacionais como Louis Vuitton.

(1994 e 2002). O primeiro caso citado consistiu em uma exposição realizada na cidade do Rio de Janeiro que envolveu quatro locações abandonadas distintas. Segundo o curador João Paulo Quintella, em entrevista ao *Canal Arte* (2016), a ideia não era transformar os espaços em cenários e nem domesticar as coisas, mas enaltecer a luxúria da ruína, jogar luz sobre tudo o que poderia ter sido e não foi. Nesse caso, entrar é possível, demorar-se, não. Ele ainda afirma que o evento tira proveito dessa destruição, com sentido de perturbação crítica, que tem se tornado uma premissa para a mudança, para a renovação. Diferentemente das ocupações permanentes, de acordo com a artista Amalia Giacomini, em entrevista ao mesmo veículo, no evento não havia uma pedagogia da ocupação, mas sim, uma experiência de vertigem e estranhamento. Nenhuma apologia, mas a hospitalidade como abertura aos encontros imprevistos.

Figura 20 - Instalação de Pontogor para o evento *Permanências e Destruições* diz respeito à uma intervenção na antiga piscina do Edifício Raposo Lopes. A estrutura, construída nos anos 50, está desativada há quinze e possui uma das vistas mais bonitas da cidade do Rio de Janeiro. Segundo o próprio catálogo da exposição o artista reviu o fundamento da piscina e produziu outra forma de relação entre usuário e espaço. Ao aproximar-se dela se começa a ouvir o som dos três áudios que, dentro das quatro paredes sem água, formam a instalação “Deus | Diabo | Homem”. Trabalhar com áudio foi uma escolha inteligente, já que a potência visual da contemplação da paisagem tornaria qualquer intervenção plástica irrelevante. O visitante da obra se afastava, portanto, da postura de turista, ficando até mesmo de costas para vista, em transe pelo som que emanava.



Fonte: site art'rio. <http://www.artrio.art.br/pt-br/noticias/projeto-de-arte-publica-permanencias-e-destruicoes>

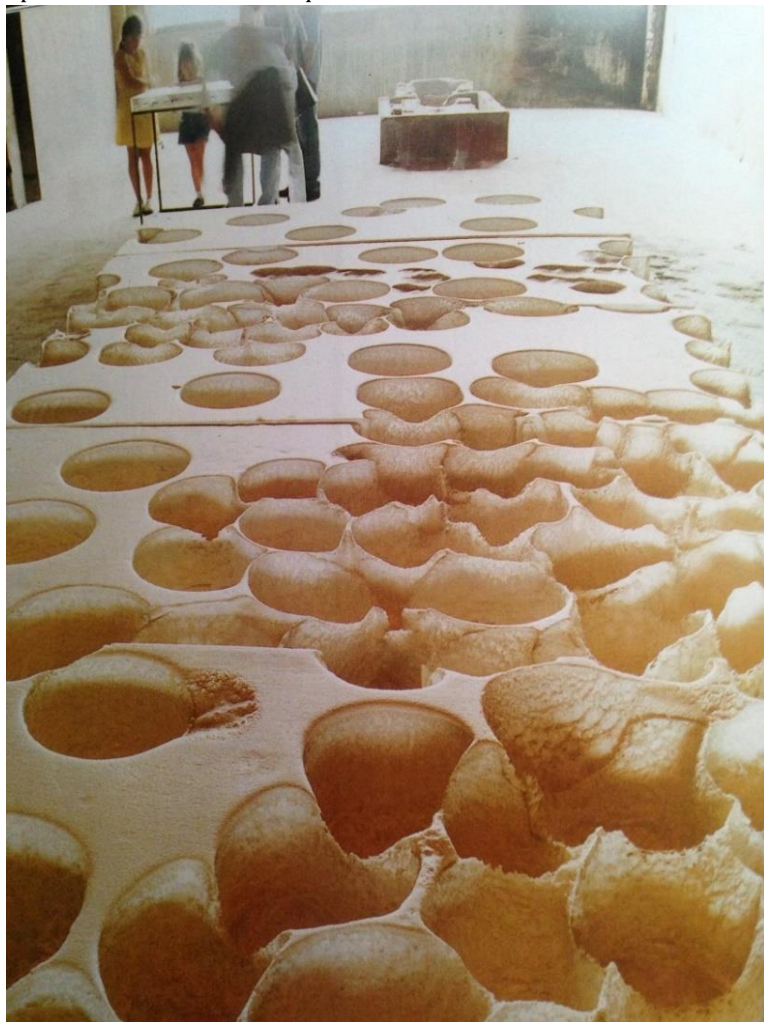
Já aquele que se consagraria como pioneiro nacional do movimento, o evento *ARTE/CIDADE* foi definido tanto como uma

proposta que estabelecia o diálogo multidisciplinar entre os artistas através de obras *site-especific* quanto como uma proposta de uso cultural para locais em decadência. As quatro edições do projeto *ARTE/CIDADE*, ocorridas em São Paulo entre 1994 e 2002, foram idealizadas pelo por Nelson Brissac Peixoto e destacaram-se por tratar da ocupação artística temporária de territórios degradados e esquecidos. Estes espaços foram abordados principalmente na primeira edição *Cidade sem Janelas*, em 1994, que ocupou o edifício abandonado do Matadouro Central da Vila Mariana e na terceira edição *A Cidade e suas Histórias*, concluída em 1997, teve como cenário a estrada de ferro da cidade e dois parques industriais abandonados às margens dela, adotando como tema a degradação urbana e a amnésia histórica paulistana.

Diante de um espaço desencantado, Arte/Cidade criou um outro iluminado e revelado, convertendo o arbitrário em necessário, passando do lugar pleno de significação a seu grau zero, de um não sentido a significações inéditas. Este acontecimento nos presenteou com a arte, o pensamento, a cidade (...). O evento reencantou a cidade depois de um longo período de despoetização. (MATOS, in SESC SP, 1994, p.08).

Suas quatro edições mobilizaram uma ampla gama de artistas sedentos por intervir na cidade contemporânea e aproximaram a população desta nuance urbana. A arte contemporânea invadiu espaços que escapavam por completo do cotidiano dos seus habitantes, uma geografia renunciada e abandonada que, através das intervenções, retomou, mesmo momentaneamente, a vida. A curadoria do *ARTE/CIDADE* empoderava os artistas convidados sem obriga-los a assumir ostensivamente a perspectiva dos problemas sociais.

Figura 21 - Instalação de Kyriakakis no evento Arte/Cidade, 1997. Nela, a artista concretiza na sua intervenção o peso silencioso da estrutura abandonada, investindo poética e esteticamente naquela cena de esquecimento e dor. Por meio de um contraste de materialidades, Kyriakakis propõe na extrema fragilidade dos compostos, uma impermanência que, com uma simples lufada de vento, se desfaz no espaço. As placas de isopor cortadas e derretidas pelo calor das lâmpadas fazem com que matéria receba um prazo de validade, mostrando na brevidade da sua obra, a própria temporalidade do contexto arquitetônico.



Fonte: Arte/Cidade. SESC, São Paulo.

Vale ressaltar, porém, que estes eventos, em alguns casos sem intenção proposital, promovem a elitização do público, a inerente mercantilização dos espaços ou sua incorporação nas estratégias de valorização da cidade mas que, apesar disso, apresentam uma interessante característica interventiva. Neles, parece surgir uma relação muito mais intrínseca da obra com o próprio estado de abandono e deterioração da edificação enquanto nas ações artísticas desenvolvidas nas ocupações culturais existe uma ampla gama de temas abordados que inclui, principalmente, indagações existenciais e individuais.

Nas duas obras anteriores (figura 20 e figura 21), advindas de dois eventos distintos, é possível perceber esse refinamento artístico, estético e conceitual que não se encontra nas proposições das ocupações culturais. Diante desta possibilidade de uma experiência individual do sujeito perante a obra percebe-se, ainda, um contato intrínseco com o abandono e com a obra mas que mantém a dicotomia entre artista e público, muito diferente da criação coletiva presente nas ocupações artísticas. Estas diferenças, longe de invalidarem a arte realizada nas ocupações, demonstram as inúmeras possibilidades que o espaço abandonado permite, uma modelagem que varia de acordo com o desejo – e perfil – do grupo proponente.

Além dos eventos mencionados, vale ressaltar também os circuitos artísticos que não possuem respaldo legal, intervenções temporárias no abandono organizadas por grupos independentes de artistas e em colaboração estrita com a comunidade adjacente. Entre eles poderia ser mencionada a mini-virada cultural promovida na antiga fábrica de cimento abandonada no bairro de Perus, São Paulo, em 2014. Um circuito artístico que percorria vários lugares do setor e culminava no antigo salão de bailes da fábrica. Ademais, há também o projeto *ZAT – Zona Autônoma Temporária* – uma alusão direta ao termo de Hakim Bey (1985), organizado em 2016 e que consistiu em uma mostra artística dentro de um convento abandonado na periferia de São Paulo. A exposição esteve aberta por somente 24 horas e contou com obras de 27 artistas que incluíam grafite, performances, instalações, entre outros.

Figura 22 - Segundo a própria página web do evento essa instalação da artista Michele Micha procurava, num primeiro momento, chocar as pessoas com objetos que remetem a pênis cortados e ensacados. Atravessando o buraco na parede, se chega até a sala de ar sofisticado onde estarão chocolates perfumados em formatos inusitados de partes do corpo humano.



Fonte: zat.com.br

Essas estratégias de ocupação temporária do abandono demonstram um novo leque de possibilidades, uma vastidão que reafirma a potencialidade de tais territórios. Adotadas de intenções variadas e concretizadas através de inúmeras estratégias elas são ações importantes para entender o panorama artístico-cultural que invade os espaços abandonados. Situações que, independentemente dessas características específicas, comungam a vontade de empurrar portões, pular janelas, vencer a última fiada do muro deteriorado. Seja para permanecer entre seus restos um dia, uma semana ou uma década.

3.2 VERSO E REVERSO NO ABANDONO

A força da resistência artística se manifesta nas mais diferentes esferas do abandono. Ela incita, na dupla marginalidade – do espaço e da obra –, uma potência transformadora que denuncia tal condição urbana, seja através de intervenções temporárias e dotadas de segundas intenções seja por meio das permanentes e concretizadas pela luta e envolvimento da comunidade. Na vacância do território surge uma infinidade de opções, de interpretações, de apropriações que definem sua importância como espaço liberto e enaltecem sua problemática geografia entre aberto ou fechado, vivo ou morto, útil ou inútil. Deste modo, a arte confere ao abandono uma sobrevida, um derradeiro respiro antes da queda final, um prolongamento da sua existência. Mas, afinal, quantas histórias ainda caberão nele? Quantas camadas ainda poderão ser construídas? Até que ponto a arte conseguirá redimir os anos de abandono?

Depositar a *salvação* do espaço abandonado nas mãos da expressão artística seria uma atitude prepotente. Há, principalmente nos movimentos de ocupação permanente, uma incipiência e imaturidade que podem ser justificadas pelo pioneirismo da ação. Uma incerteza que os aflige e sufoca, estrangulando o desejo de futuro tal qual a vegetação que comprime o edifício. A contemporaneidade do movimento indica que seus contornos estão longe de serem definitivos, sendo assim, poucos são os exemplos em que se basear, situação que faz com que as ocupações, apesar de estarem dotadas de boas intenções, precisem agir conforme sua curta experiência tateando um campo ambíguo. Talvez não seja a arte – propriamente dita – que salvará o espaço abandonado, que o redimirá do tempo de subjugação mas ela, com certeza, é uma ferramenta importante que

confere ao espaço uma sobrevida. Uma nova condição que pode durar meses, décadas ou anos. Uma vida longa ou apenas um suspiro final que devolverá a arquitetura ao limbo do abandono.

Longe de serem organizações ideais, sua característica transgressora e organicidade do movimento se materializa – muitas vezes – no esfacelamento não só do espaço, mas também do grupo. Situação que exige constante reavaliação, a fim de perceber onde as resistências se acumulam, onde retrocedem, em que situações são exitosas, em quais são potentes e quando recuam (MAYER, 2015).

Não são poucos os desafios colocados à construção do Estrela, dentre os quais: maior inserção da comunidade do entorno nas ações, atividades e discussões; o cuidado com a rua e suas questões; geração de renda na perspectiva do comum; agenciamento das múltiplas lutas da cidade: antimanicomial, movimento negro, feminismo, ocupações, mobilidade urbana, cultura independente, permacultura, disputa do espaço público, democracia real, carnaval etc. E, ainda, fortalecer a si mesmo para garantir que o casarão fique de pé e seja restaurado, sem agredir sua memória ou abafar as ressonâncias do passado, preservando os sinais de outros tempos, os restinhos de coisa humana, mantendo nas paredes a camada de gordura das mãos das crianças que por ali passaram e que, creio eu, adorariam ver o casarão povoado de alegria (MAYER, 2015, p. 215).

Não é uma tarefa fácil reviver o espaço abandonado por meio da arte e devolvê-lo para a dinâmica urbana dotado, ainda por cima, de uma postura totalmente contrária ao sistema vigente. Sem respaldo político, financeiro e social, as ocupações persistem na luta pelo território unicamente através de uma resistência interna reforçada pela coletividade e pelo desejo comum. Neste contexto, são inúmeros os desafios enfrentados. Impasses que começam com o longo e desgastante processo burocrático de legalização, passam pelas contradições no momento de eleger uma postura representativa - iminência de uma *institucionalização* – chegando até os problemas de convivência e gestão.

Logo após as dificuldades legais, explicitadas anteriormente, o risco da institucionalização talvez seja um dos primeiros e principais

paradoxos enfrentados nas ocupações. Até quando a ocupação cultural conseguirá se manter à margem do sistema cultural? E mais, até quando será *conveniente* permanecer nessa posição?

Segundo o curador Jorge Sepúlveda, citado no livro *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea* (2013), todas as gestões independentes estão fadadas a se tornarem instituições ou então desaparecer. Através de um posicionamento extremista, Sepúlveda afirma que, “havendo um vocabulário comum, será gerado um certo tipo de procedimento e os espaços se converterão em instituições” (p.123). O que ele parece alegar é o fato de que em algum momento haverá a obrigação de encaixar-se em um padrão determinado, principalmente sob o ponto de vista legal. Tal situação refletirá, tendencialmente, na flexibilidade do movimento saturando as experiências e relações entre seus participantes e usuários.

Na iminência da institucionalização, se torna desafiador manter a ideologia transgressora do movimento, neste momento, reforçar o caráter crítico e experimental das atividades e obras é fundamental, conservando a característica do abandono como um território aberto e de livre conduta. Afinal, será mesmo que a ocupação continuará acolhendo artistas marginais no momento em que for obrigada a responder como uma instituição formal? O que isso implicaria nos processos de curadoria e utilização do espaço?

Difícil responder a essas perguntas, principalmente porque são poucas as ocupações que conseguiriam legitimar a apropriação do espaço até então e, as que conseguiram, ainda estão em estágios muito iniciais. A fim de ilustrar essa situação pode-se tomar como exemplo as ocupações pioneiras no cenário mundial, citadas logo no início deste capítulo que, dentre elas, duas já não existem mais. O *Can Viés*, em Barcelona, teve parte da sua estrutura comprometida em 2014 com o cumprimento de uma ordem de demolição. A destruição parcial da edificação gerou uma onda de protestos organizados pela comunidade que ainda luta por sua reconstrução. Já o *Tacheles*, em Berlim, foi vendido para um grupo estrangeiro ainda em 2008, dando fim há quase 20 anos de ocupação. Vale ressaltar porém que, contrariando todas as expectativas, principalmente em relação a imaturidade legislativa do Brasil, entre as que ainda persistem está a pernambucana *Estação da Cultura*. A ocupação, após nove meses, conseguiu constituir-se juridicamente e recebeu apoio da *Brazil Foundation* e em 2004 recebeu verba do governo federal para se estabelecer como ponto de cultura mantendo-se, desde então, como

centro independente. Nela é possível perceber que persiste uma ampla de atividades culturais proposta pela comunidade local e por artistas, constituindo-a como um bom exemplo de consolidação da ocupação. Uma forma organizacional que mantém o caráter aberto e livre do movimento por muitos anos. Neste sentido, pode haver, claro, uma rigidez constituinte que a legalização da ocupação acarreta, uma obrigação de seguir um modelo minimamente institucional. Mas vale ressaltar que tal situação também torna possível abrir novas possibilidades tanto para uma maior aceitação da comunidade, quanto em novas formas para captação de recursos, já que seria praticamente impossível conseguir patrocínio público ou privado em uma organização que critica justamente esse sistema⁵².

Neste sentido, a questão financeira se apresenta como outro ponto importante a ser enfrentado nesses movimentos. Há, obviamente, uma dificuldade em manter-se resistente aos padrões mercadológicos, em afastar a arte do seu significado de mercadoria e aproximá-la da construção coletiva e comum. Apesar da maioria dos artistas possuírem alguma atividade remunerada *extra-ocupação*, como dar oficinas de arte ou até mesmo se apresentar em metrô ou praças públicas, há um desejo natural de vender seu trabalho dentro da ocupação. Uma posição conflituosa, já que, ao mesmo tempo em que fomenta a livre expressão artística em um espaço de convivência coletiva e horizontal, assume um preço tabelado para o produto. Essa afirmação é trazida aqui não para julgar uma ou outra atitude mas, sim admitir o quão difícil e problemático é resistir à vontade e à

⁵² Durante a visita ao Espaço Comum Luiz Estrela (BH), Joviano Mayer (2016) relatou as dificuldades enfrentadas em entrar num consenso sobre como legalizar oficialmente a ocupação. Após inúmeros debates e reuniões que duravam dias, foi decidido que o Espaço Comum se tornaria uma associação através da criação de um CNPJ. Senti na sua fala um certo pesar pela obrigação burocrática de enquadrar uma iniciativa tão independente e transgressora num conjunto de 10 dígitos. Essa decisão baseou-se principalmente na questão financeira, já que devidamente legalizados, eles conseguirão inscrever projetos nos editais de cultura e lançar campanhas de financiamento coletivo, como a que está acontecendo neste momento para a captação de recursos para a reforma do casarão.

necessidade do lucro, mesmo em situações que se aproximam de uma forma utópica de convivência⁵³.

Sendo assim, vale ressaltar as iniciativas tomadas pela ocupação Ouvidor 63. Segundo Moara Brasil (2017), após o sucesso da *I Bienal*, os artistas foram dominados por uma euforia que refletiu no fomento de novos projetos como a Galeria Mix 63, instituída no hall do prédio, que abre as portas diariamente para o público, e o novo café/restaurante no porão. Estas atitudes indicam estratégias de captação de recursos que fazem prevalecer a construção comum do espaço e beneficiam todos os seus ocupantes. A Galeria, por exemplo, está aberta para expor e comercializar as obras de todos os artistas do edifício. Uma situação encontrada para captar recursos dentro da ocupação de maneira não invasiva e que a mantém minimamente afastada do mercado, uma vez que a total exclusão é, hoje em dia, impossível⁵⁴.

Em suma, ações como estas procuram contornar a falta de investimento capital que acaba *limitando* até mesmo a própria obra de arte ao prevalecer o uso de materiais reciclados e facilmente encontrados. Condição que apesar de limitar, obviamente, não significa um comprometimento no valor artístico da obra.

⁵³ No momento em que eu estava quase indo embora da Casa Amarela (SP), perguntei se não poderia dar uma última volta pela parte externa do casarão. Munida de câmera fotográfica, papel e caneta pensei em fazer alguns desenhos e tirar as últimas fotos, aproveitando o resto de tempo que ainda me sobrava antes de escurecer completamente. Em uma das paradas estratégias para captar o melhor ângulo, eis que surge uma artista argentina me convidando para ver suas peças de arte. Eu, claramente, não estava disposta a comprar nada, minha presença ali era puramente experimental e analítica, mesmo assim fui até uma das janelas onde suas obras estavam expostas no parapeito. Aquela tentativa de venda, desesperada e invasiva, me fez voltar instantaneamente à realidade, acordando do sonho utópico que a ocupação tentava propor e o qual me havia deixando tão admirada até alguns minutos atrás.

⁵⁴ Vale ressaltar aqui que em todas as ocupações visitadas não há taxas a serem cobradas pelas atividades que acontecem ali. No máximo foi visto um valor simbólico de 1 a 5 reais para ajudar na limpeza e compra de materiais para o espaço.

Figura 23 - Série fotográfica *Ensaio da Ferida Aberta*, realizada por Sirus Amen, mentor do Ateliê NuVentre.



Fonte: site ateliê NuVentre.

O caráter amador e experimental da arte reconhecida no abandono também traz algumas reflexões. Em poucos casos foi possível perceber uma ambição em questionar a condição urbana do abandono, a ideologia parece se aproximar muito mais de questões espaciais, como a falta de espaço no centro, e sociais, como o desejo

de criar uma outra forma de coletividade e não tanto em pôr em xeque a discussão do abandono. Essa característica reflete diretamente na falta de engajamento das obras em relação a condição espacial da ocupação, por isso, muitos artistas se valem do movimento para extrapolar dúvidas existenciais e problemas recorrentes. Obviamente essa situação não diminui o peso político e crítico das obras, que já ele é justificado pela própria inserção da arte no espaço abandonado. Mas é preciso afirmar que há, em alguns casos, uma estetização do movimento, uma estetização da política à revelia de uma politização da arte.

João Temporini, quando indagado sobre qual seria seu maior desejo para o futuro da ocupação, arrisca dizer que “gostaria que a ocupação aparecesse em um comercial da globo”, que tivesse muita visibilidade e, desta forma, arrecadasse dinheiro suficiente para reformar o edifício e sustentar a arte/artistas da ocupação. De uma forma controversa, o artista quis expressar sua vontade em voltar ao mundo a produção que ocorre ali dentro. Nesse sentido, há um longo caminho pela frente.

Apesar da proliferação de ocupações artísticas nos últimos anos ter reforçado o posicionamento da arte marginal na cidade, os artistas que fazem parte desses movimentos ainda estão muito longe de alcançar uma real valorização. Desde essa perspectiva, Moara Brasil (2017) afirma que os artistas do Ouvidor continuam sendo artistas de rua, admitindo sua crença no fato de que poucos ali conseguirão, de fato, algum destaque.

Se os artistas do Ouvidor resistirem até conseguirem seu devido reconhecimento, então haverá valorização da arte marginalizada. Porém a única valorização que vejo é essa arte influenciar outros artistas de alguma forma, o que é positivo também (BRASIL, 2017)⁵⁵.

A resistência física no espaço abandonado exige, portanto, a renúncia diária de importantes aspectos como a falta de valorização e investimento, ausência de comodidade mínima nas instalações e o prevalecimento do pensamento coletivo em detrimento dos desejos individuais. Neste último ponto vale se atentar, já que o caráter

⁵⁵ Informação fornecida por Moara Brasil em entrevista escrita, em São Paulo, 2017.

horizontal, apesar de ser muito importante na constituição da ocupação, não deixa de ser igualmente conflituoso. Afinal, basta que um só ângulo se curve para que a horizontalidade já não seja prerrogativa de resistência (NUNES, 2013).

Moara Brasil (2017) admite a dificuldade encontrada em participar de um processo de convivência horizontal, principalmente nos dias de hoje. Segundo a artista, o perfil do ocupante diz respeito a jovens que se rebelaram contra o sistema e passaram a viver à margem da sociedade e da elite artística. Todos, de alguma forma, querendo mostrar uma outra maneira de viver e de se organizar.

Apesar do desejo comum, estar disposto a fazer parte dessa nova estrutura implica mudanças significativas na consciência de cada um. Há a urgência de uma atuação em rede, mais do que individual, numa forma de organização em que as identidades são esfumaçadas em detrimento da coletividade. Essa busca por um sentido coletivo, ao mesmo tempo em que fortalece a causa, deslegitima artistas que procuram promover-se individualmente dentro do movimento. Diante dessa situação surgem, como cita João Temporini, as brigas de ego entre artistas que aderiram a ocupação porque pretendem alcançar um reconhecimento, tirando partido da força coletiva e mantendo-se alheios a própria ideologia do movimento. Mas, como tudo tem dois lados, questiona-se até que ponto essa coletividade extrema é saudável, já que nessa forma de organização pode haver uma “passiva supressão do indivíduo em nome da coletividade, como numa “ditadura do processo coletivo” (GOTO, 2005).⁵⁶ Dessa forma, o movimento tem a difícil tarefa de alimentar a força coletiva e, ao mesmo tempo, respeitar e incentivar as características individuais de cada artista.

Encontrar esse meio termo é um grande desafio, até porque a própria estrutura social da ocupação muda constantemente,

⁵⁶Foi possível perceber uma organização muito mais difícil e problemática quando a ocupação se deu em edifício, no caso do Ouvidor 63. A barreira física vertical, estipulada pela longa escadaria, fomenta uma separação mais brusca entre as atividades e seus ocupantes. Este tipo de configuração torna muito complicado o controle e cuidado. Além disso, pela enorme dimensão – 150 pessoas, considerada hoje a maior ocupação cultural da América Latina – há uma pluralidade muito grande de ideais e vertentes que estimulam brigas e desavenças.

respeitando uma de suas principais características, a organicidade. Uma tendência à mutabilidade dos artistas e das obras que – como foi dito anteriormente – corresponde a própria efemeridade do espaço. Tal inconstância atinge duas esferas distintas, num primeiro momento há a volubilidade do grupo que se dilata e se contrai num ritmo incessante⁵⁷. E, num segundo, há uma oscilação espacial reforçada pelas implicações legais da ocupação na sua iminente reintegração de posse. Essa situação faz com que os espaços apareçam e desapareçam conforme seus desafios sociais, políticos e legais. Um aspecto que, ao mesmo tempo em que enfraquece o movimento, permite que ele acione dispositivos e ferramentas artísticas de caráter crítico muito mais potentes. O que possibilita, ainda, uma reinvenção constante do formato, da constituição, da ideologia e dos desejos, flexibilizando-se, assim, de acordo com a própria mutabilidade da condição urbana contemporânea em que está inserido.

Somado a todos estes aspectos, há ainda o *peso* da deterioração e do abandono na própria ocupação do espaço. Conforme foi visto no início do trabalho, estes espaços são constantemente carregados de um estigma negativo. Lugares que se relacionam diretamente com um duradouro fracasso material, quer a chuva que lave, o vento que bata, a vegetação que domine. Por mais que sejam territórios abertos a livre apropriação, moldáveis a qualquer atividade e libertos de condutas estabelecidas e previamente anunciadas, suas características entrópicas hora ou outra se estabelecem como obstáculo na apropriação do espaço. Aqui se fala tanto no sentido estrutural, um estado de degradação em que a condenação da sua estrutura limita – se não impossibilita – o uso, quanto no sentido social, a negatividade que a própria deterioração carrega e que reflete diretamente no preconceito sofrido pelo movimento de ocupação.

⁵⁷ Nas ocupações culturais visitadas, exceto no Espaço Comum Luiz Estrela em que não há artistas residentes, foi possível perceber dois perfis de ocupantes, aqueles moradores fixos, geralmente engajados na causa e participantes ativos das decisões e os nômades, uma parcela formada por artistas de rua viajantes. Nesse sentido, apesar de haver um corpo fixo – que também pode se desfazer e se alterar com o tempo – há uma porção muito variável que igualmente reflete na inconstância e consolidação do movimento.

Esses espaços são constantemente caracterizados como sujos e perigosos pela própria situação de abandono da estrutura arquitetônica⁵⁸.

Apesar de alguns casos apresentarem exemplos de sucesso, ainda há uma resistência na aceitação, engajamento e participação da comunidade, principalmente as adjacentes – por se tratar de nobres localizações. Esse preconceito é ainda mais reforçado por um discurso raso que fundamenta-se no ato transgressor da ocupação e na estereotipagem do perfil do artista de rua⁵⁹. Dessa forma, as ocupações lutam por quebrar esses preconceitos e agregar a comunidade na ocupação, desenhando constantemente estratégias para dar ao público acesso a este espaço que subverte as barreiras físicas, sociais e políticas da cidade.

Quando se trata das intervenções temporárias, obviamente, não aparecem dificuldades específicas relacionadas à convivência, auto-gestão, institucionalização, etc. Mas esse fato não as torna isentas de maiores problemas. Engana-se aquele que pensa que por ser um circuito artístico respaldado por grandes empresas patrocinadoras e composto por artistas de renome internacional essas ações possuem um fácil caminho burocrático. João Paulo Quintella retrata, por exemplo, um processo *kafkaniano* para liberação dos imóveis, afirmando que eles só esbarravam em porteiros, vigias, tapumes e vazios. O que traz à tona uma negação do uso com medo de que o abandono se torne visível.

Essa situação desmonta os argumentos vagos de que a dificuldade em legalizar as ocupações permanentes reside, única e exclusivamente, na exigência de uma concessão muito longa. A

⁵⁸ Essa talvez seja a principal barreira que deve ser extrapolada quando se fala em ocupações de imóveis abandonados. Confesso que eu mesma senti algo de apreensão quando escutei o barulho da porta para rua se fechando atrás de mim, na vista ao Ouvidor 63. Admito isso, não sem devida vergonha, para mostrar que o preconceito perante estes espaços está ainda muito enraizado na nossa cultura. Meu sentimento de culpa só foi aumentando na medida em que subia os andares do edifício, conhecia pessoas simpáticas e hospitaleiras, e percebia a limpeza e esmero do lugar.

⁵⁹ Além disso, alguns integrantes alegaram que há ainda um preconceito no sentido de deslegitimar os movimentos afirmando que as ocupações de luta por moradia sim são importantes, diferentemente das de cunho cultural. Essa posição reforça um pensamento retrógrado em que não entende o acesso a arte e a cultura também como um direito básico do cidadão.

mesma dificuldade burocrática encontrada também nas intervenções temporárias demonstra que mais do que o medo em *perder* a propriedade para o movimento está a aflição no descobrimento do lugar, no afloramento da ferida urbana. E se todos os abandonos forem *descobertos*? Se essa ferida virasse cicatriz e voltasse a compor a dinâmica urbana? Onde ficariam os milhões ganhos na especulação imobiliária?

Não é que os imóveis abandonados não poderão sofrer uma revalorização pós-intervenção. Esse é um *risco* a ser corrido. É importante destacar, inclusive, que tais eventos são de certa forma incorporados pelas estratégias de valorização da cidade através da constituição de identidades urbanas ou de uma agitação cultural. Desta forma, mesmo as intervenções contextualizadas e genuinamente preocupadas com significados e histórias dos lugares correm o risco de serem absorvidas no mundo do marketing urbano. Neste caso, é importante ressaltar que vários críticos, inclusive o próprio Nelson Brissac Peixoto, questionam em seus textos se é possível um projeto de intervenção artística evoluir para converter-se num campo de discussão dos processos de restauração urbana, como um debate sobre as alternativas de desenvolvimento e a inserção artística neste meio (1998). Esta talvez seja a maior falha desses eventos, justamente a falta de continuidade nas discussões relacionadas à apropriação urbana de espaços degradados e a política pública de intervenção, dilatando a duração do evento por meio de reflexões e discussões coletivas.

Contradições e desafios como estes desestabilizam a ordem utópica das apropriações do abandono, desmantelando os desejos e sonhos que alimentam e reconstróem esses escombros contemporâneos. Um gama de situações que orbita em torno de um espaço deteriorado, esquecido, renunciado, mas que basta uma simples espiada por entre as frestas para que o mundo estruturado e fragmentando povoe novos sentimentos e percepções. É neste momento que potência do espaço urbano abandonado surge dos seus próprios entulhos, uma miríade de apropriações e intervenções que percorre os mais diferentes grupos e situações sociais. Nessa condição, o espaço urbano abandonado se afasta da inércia retroativa o que consumia e passa a ser entendido como uma brecha dentro do intrincado campo urbano. Por meio das apropriações culturais ele recobra uma sobrevida, ressurgindo como um território aberto a infinitas possibilidades que a ação coletiva contestatória permite.

Uma apropriação advinda do cidadão ativo que assume a potência crítica do espaço abandonado para tensionar a contemporaneidade na própria efemeridade da matéria

Figura 24 - Foto de um dos lances da longa escada que percorre os 13 andares do edifício Ouvidor 63. Intervenção de lambe-lambe que remete a obra de Hélio Oiticica.



Fonte: Autora.

CONCLUSÃO

A potencialidade do abandono anunciada por Solá-Morales (1996) e Kevin Lynch (2005) – ainda nos anos noventa – se concretiza na cidade contemporânea por meio de cores, formas, cenários, figurinos, instalações. Um ímpeto tão imponente que se torna capaz de reprogramar a vida urbana valendo-se da sua própria estrutura deixada para trás. Dentro das ocupações culturais, os entulhos retomam espaço admitindo condutas peculiares e atividades incomuns, apropriações muito diferentes do romantismo pitoresco que era concebido nas ruínas da antiguidade. Nelas, a arte se mistura à convivência diária que, por sua vez, mescla-se com a comunidade adjacente. Tudo desenvolvido e profanado dentro do abandono.

Tatear um assunto tão contemporâneo envolve sempre riscos, sobretudo quando ele ainda é incerto e experimental. As dificuldades, que já começam na catalogação dos eventos e ocupações chegando até a ambiguidade de conceitos e termos utilizados para definir os espaços urbanos abandonados, demonstram a complexidade e relevância do tema. Porém, essa invisibilidade que permeia a pesquisa e, em alguns momentos, a obstaculiza, demonstra-se, ao final do percurso, como uma forma de resistência. Um ocultamento proposital que procurar afastar tais utopias da lógica sistêmica retardando o máximo possível o processo degenerativo dentro da ocupação.

Conta-se, por meio dessas páginas, uma história do avesso da cidade, um enredo que não se transforma em modelo, mas que vive inconstantemente nas entranhas da urbe tal qual conhecemos, alimentando-se dessa invisibilidade para criar alternativas estratégicas de ocupação e intervenção urbana.

A potência implícita nesses restos ocultos materializa uma força que tensiona pontos fundamentais da contemporaneidade, não somente nos que dizem respeito ao desenvolvimento desigual das cidades e à concentração de renda e propriedade, mas também às insatisfações existenciais que compactuam no desejo em perpetuar tanto a arquitetura quanto a própria arte.

A presente pesquisa mostra, portanto, que as ocupações dos espaços abandonados, sejam elas temporárias ou efêmeras, indicam o despontar de uma nova relação urbana que desvela camadas de realidade escondidas por entre as frestas e trincas do espaço deteriorado. No limiar de um código de conduta ou de uma ação pré-

condicionada, estas apropriações reafirmam a possibilidade do espaço em constante degradação e transformação. Sua condição marginal prolifera no surgimento de interstícios urbanos que são assumidos como espaços de resistência e expressão artística, como instalações contemporâneas que criticam a ordem vigente e põem em cheque a brevidade de tudo o que é físico.

Nas ocupações permanentes o abandono aparece ainda como uma alternativa de inclusão social dos artistas marginais e dos grupos comunitários na expressão e libertação comportamental que se dá por meio da arte. Institui-se nelas a ânsia por um espaço aberto e democrático artisticamente no qual, através da reorganização dos escombros, reestrutura-se também a autoestima dos artistas e a união da comunidade. Essas ocupações potencializam o papel do abandono como categoria crítica que subverte padrões de comportamento e cria situações de convivência utópicas e experimentais. São apropriações que demonstram a força de atitudes contestatórias e, em meio a um turbilhão de dificuldades, desafios, desejos e sonhos, indicam, acima de tudo, o surgimento de uma vontade coletiva de tomar as rédeas da situação urbana e frear a segregação espacial e social implícita na cidade contemporânea.

Cartografar esse abandono revelou, portanto, um entrelaçamento de esferas fundamentais que conectam-se na criação das ocupações. Movimentos complexos que reorganizam o abandono na forma de um espaço horizontal, auto-gestionado e independente.

Ainda há, incontestavelmente, um longo caminho a ser percorrido para que se alcance a aceitação – legal e social – das ocupações, para que a arte marginal seja valorizada, não no sentido de cumprir uma função mercadológica e assumir uma posição do sistema, mas no sentido de quebrar barreiras e preconceitos que perseguem esses artistas. Um reconhecimento da arte genuína como um processo de libertação e expressão social, como criadora de laços afetivos e efetivos, tal qual afirmou Dubuffet (1999). Um esfumaçamento das barreiras entre público e artista na popularização da arte que invade o abandono, a rua, o bairro e a vida de cada um envolvido.

Nessa infinidade de manifestações, surgidas a partir do momento em que várias bandeiras são levantadas dentro do mesmo espaço, aparece uma concepção plural de arte que materializa a micropolítica atentada por Kátia Canton (2009). Situações individuais, que advêm dos artistas residentes e da própria

comunidade envolvida, e que ganham respaldo e consistência quando compõem uma rede de resistência. Por meio dessa *ecologia cultural*, como afirma Laddaga (2012), surgem, dentro das ocupações, atividades que se alimentam da interação e participação criativa de diferentes atores. O abandono, neste formato, cede espaço para o despontar de uma arte que nasce do imprescindível posicionamento como resistência e não como mercadoria, processo que a mantém às margens dos circuitos artísticos, mas fomenta a sua potência transformadora como bem assegurou Theodor Adorno em 1970.

Tal pluralidade, ao mesmo tempo em que enriquece a ocupação, dificulta a elaboração de um panorama geral sobre a forma artística que se desenvolve no abandono. Talvez seja necessária, para isso, uma investigação mais profunda sobre os processos artísticos que constituem os movimentos, acompanhando artistas no decorrer das suas criações. Ademais, seria fundamental abrir o leque de visitas às ocupações, percorrendo desde movimentos recém inaugurados até outras ocupações mais consolidadas. Entretanto, apesar da multiplicidade de processos artísticos, é possível afirmar a existência de uma poética do espaço deteriorado que invariavelmente permeia todas as obras. Condição tal que significa a formalização espacial das suas propriedades entrópicas, uma desfragmentação arquitetônica que, como citado anteriormente, possui peso e inteligibilidade próprios. É a desconstrução como premissa para apropriação livre fomentada pelas paredes descascadas, pelos pisos quebrados, pela vegetação indomável. Uma estrutura peculiar e completamente oposta ao seu entorno útil e asséptico.

Em se tratando da potencialidade crítica das intervenções artísticas, é importante destacar, neste momento, que a pesquisa demonstrou diferenças fundamentais entre as formas de ocupação – permanentes e temporárias. Apesar de ambas estarem inseridas no contexto da degradação e da ruína, sua intenção e posicionamento interventivo variam muito. No caso das ocupações temporárias, há uma relação mais profunda entre o caráter da obra e abandono do lugar. Esse fato se dá, justamente, porque nelas o tema central é criticar tal característica, é reviver a história do abandonado e refletir sobre a condição efêmera de tudo o que é material. Há uma aceitação da inconstância e da temporalidade do abandono, enquanto nas ocupações permanentes se apresenta justamente o contrário, uma luta diária contra o esfacelamento e a efemeridade do lugar.

O posicionamento crítico aparece, portanto, de duas formas distintas, nas intervenções de caráter temporário ele se dá por meio da própria obra de arte, enquanto nas ocupações culturais permanentes ele se concretiza através da própria resistência física do espaço e do engajamento da comunidade na luta e vivência.

Sendo assim, enquanto nas ocupações permanentes há uma dilatação do campo artístico, uma prática cultural que acaba tomando as rédeas da própria convivência diária, naquelas de caráter temporário, apesar da crítica ser mais pontual e expressiva, não está relacionada à vida individual de cada artista. Desta forma, as ocupações permanentes misturam ideologias do abandono, da cidade, da marginalidade do artista em um único lugar. São potentes no sentido de demonstrar uma força existente nas organizações coletivas atuais que desbancam estruturas estáticas e padronizadas.

De qualquer forma, o percurso permanece ainda incerto e inconstante, a contemporaneidade faz com que conclusões definitivas se tornem, neste momento, demasiadamente precipitadas. Não é possível saber qual efeito as ocupações surtirão em algumas décadas. Na incerteza do futuro, quais são as marcas que essa onda de ocupações trará para a cidade? Serão simplesmente esquecidas e os espaços voltaram a ser abandonos? Se tornarão centros culturais? E esses artistas, cairão todos no limbo do esquecimento?

Repete-se aqui, ainda, as mesmas indagações de Nelson Brissac Peixoto (2000) ao analisar a repercussão dos eventos *ARTE/CIDADE* quando se questiona sobre a possibilidade das ocupações e intervenções no abandono evoluírem, de fato, a ponto de sua ideologia ultrapassar a materialidade efêmera. Poderão, elas, converter-se em um campo de discussão sobre a reestruturação urbana no qual intervenções artísticas e urbanísticas ganhem outra escala e significado? Serão capazes de obter suficiente credibilidade para discutir iniciativas governamentais e privadas?

São muitas respostas para muitas perguntas. Mas, independentemente da imprecisão do futuro, o que pode se afirmar é que as ocupações culturais têm assumido um importante papel na constituição da sociedade e da cidade contemporânea. Na sua potência transgressora, elas têm desestabilizado governos e governantes, mostrando uma população disposta a enfrentar qualquer barreira – física ou social – para conquistar um lugar na cidade. Ações de sucesso, tanto as já legalizadas como a pioneira *Estação da Cultura* e o *Espaço Comum Luiz Estrela*, quanto as outras

ocupações que, apesar de não serem devidamente legais ainda, resistem por 3, 4 anos, pintam o horizonte de esperança, demonstrando que a luta contra o governo, contra a especulação imobiliária, contra a marginalidade da arte de rua vai ser longa mas eles não estão nem um pouco dispostos a se render.

No final desta etapa, foi possível perceber, portanto, que discorrer sobre o espaço urbano abandonado, na forma das ocupações artísticas e culturais, implica o desencadeamento de uma série de nuances complexas. Percorre-los significa despir-se de preconceitos, pular muros, empurrar portões, entrar em um universo desestruturado e compreender, em meio a brevidade da existência, a possibilidade de uma sobrevivência. No constante surgimento de novas esferas, – sejam elas sociais, políticas, econômicas ou artísticas –, diferentes camadas se sobrepõem ao espaço urbano abandonado, conformando utopias, lutas, contradições, desesperos, esperanças, medos e poéticas. Um universo inteiro que sobrevive oculto por entre estilhaços arquitetônicos potencializando o ímpeto crítico do abandono e desafiando a concepção rígida e hierarquizada da cidade contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- AFFONSO, Elenira Arakilian. **Teia de Relações na Ocupação do Edifício Prestes Maia**. 2010. 394 f. Dissertação (mestrado em arquitetura) – Departamento de arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- ALVES, Rubem. **O vazio**. São Paulo, Correio Popular. Caderno C, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, volume II**. São Paulo, 1987.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido desmancha no ar**. São Paulo, Schwarcz, 1986.
- BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. SP: Conrad, 2001, Coleção Baderna.
- BONDUKI, Nabil. **Origens da Habitação Social no Brasil: Arquitetura Moderna**, Lei do Inquilinato e Difusão da Casa Própria. Estação Liberdade. Fapesp, São Paulo, 1998.
- BORDE, Andréa de Lacerda Pessôa. **Vazios urbanos: perspectivas contemporâneas**. 2006. 226 f. Tese (doutorado em arquitetura) - Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- BRASIL, Ministérios das Cidades. **Manual de Reabilitação de áreas urbanas centrais**. Brasília: Ministério das Cidades, 2008.
- BRASIL, Moara. **Entrevista escrita**. São Paulo, 2017. Entrevista concebida à autora.
- BUTÍ, Anna e MANSANET, Marta (coord.): **El esplendor de la ruina**, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2005
- CACCIARI, Massimo. **A cidade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- CAMBRIDGE INTERNATIONAL DICTIONARY OF ENGLISH. **Cambridge**, UK: Cambridge University Press, 1995.
- CANTON, Katia. **Temas da arte contemporânea: da política às micropolíticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CLEMENTE, Juliana Carvalho. **Vazios urbanos e imóveis subutilizados no Centro Histórico tombado da cidade de João Pessoa**. 2012. 133 f. Dissertação (mestrado em arquitetura) – Departamento de arquitetura, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

CORTEZ, Ana Tereza Caceres. **Consumo sustentável: conflitos entre necessidade e desperdício**. São Paulo, UNESP, 2007.

CUNHA, Antonio Geraldo da; MELLO SOBRINHO, Claudio. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 1995.

DUBUFFET, J. **L'homme du commun à l'ouvrage**. Paris: Gallimard, 1999.

EBNER, Íris de A. R. **A cidade e seus vazios: investigação e proposta para os vazios de Campo Grande**. Campo Grande: UFMS, 1999.

FERREIRA DOS SANTOS, C. N. **Preservar não é tomar, renovar não é pôr tudo abaixo**. São Paulo, Projeto Editores. Revista Projeto no86, abril, 1986.

FRÚGOLI JR., Heitor. **Centralidade em São Paulo**. São Paulo. Cortez: EdUSP, 2000.

FUÃO, Fernando Freitas. **Ruínas, a fotografia como fragmento da arquitetura**. Revista Agulha, São Paulo, 2012.

GONÇALVES, Luís Pedro Santos. **Ruínas Genéricas: Estratégia de intervenção em construções inacabadas**. 2013. 137 f. Dissertação (mestrado em arquitetura) - Departamento de arquitetura, Universidade de Coimbra, Portugal, 2013.

GOTO, Newton. **Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura**. Curitiba: Epa!, 2005.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely, 2005. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes.

HELL, Julia; SCHONLE, Andreas (Org.). **Ruins of Modernity**. Durham: Duke University Press, 2010.

LADAGGA, Reinaldo. **Estética da Emergência**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LASH, SCOTT. **Crítica de la información**. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

LOPES, Denilson. **Ruínas pobres, cidades mortas** in *Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente*, Florianópolis: UFSC, 2016.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Bantu do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Editora Martins Fontes, São Paulo, 1982.

LYNCH, Kevin. **Echar a Perder: Un Analisis del Deterioro**. Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

MARQUEZ, Renata Moreira. **Geografias portáteis: arte e conhecimento espacial**. 2009. 248 f. Tese (doutorado em geografia) - Programa de Pós-graduação em Geografia do Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MAYER, Joviano Gabriel Maia. **O comum no horizonte da metrópole biopolítica**. 2015. 290 f. Dissertação (mestrado em arquitetura) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

MAYER, Joviano Gabriel Maia. **Entrevista oral**. Belo Horizonte, 2016. Entrevista concebida à autora.

MENDONÇA, Adalton da Motta. **Vazios e ruínas industriais. Ensaio sobre friches urbanas**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 02, n. 014.06, Vitruvius, jul. 2001

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.014/869>>.

MENEGUELLO, Cristina. **Da construção das ruínas: fragmentos e criação do passado histórico**. In: SIMPOSIO NACIONAL DE HISTORIA, João Pessoa. Anais ANPUH, 2003

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva**. 2008. 428 f. Dissertação (mestrado em arquitetura) - Departamento de História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MICHAELIS: **moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1998.

MORIN, Edgar. **Ciência com Consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

NEGRI, Antony. **Seguido de Valor e Afeto**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

ROJAS, Ernesto (Neto). Entrevista oral. São Paulo, 2017. Entrevista concedida à autora.

NEUHOLD, Roberta dos Reis. **Os movimentos de moradia e sem-teto e as ocupações de imóveis ociosos: a luta por políticas públicas habitacionais na área central da cidade de São Paulo**. 2009. 164 f. Dissertação (mestrado em filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

NUNES, Kamilla. **Espaços Autônomos para Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2013.

OLIVEIRA, Lucia; SILVA, Liliane. **Cidade como experimento** in Revista Observatório Itaú Cultural. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2008.

PALLAMIN, Vera m. (org.). **Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: estação liberdade, 2002.

PECORARO, Rossano. **Nilismo**. Rio de Janeiro: JZE, 2007.

PEIXOTO, Fernando. **Quando o povo assiste e faz teatro**. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Pensão e Liberdade. São Paulo: Hucitec, 1981.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções Urbanas**. São Paulo: SESC São Paulo, 2013.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Senac São Paulo, 1998.

PEREIRA, Paulo César Xavier. **Do terreno vazio ao domicílio vacante. Uma mudança na configuração urbana: “cara nova” de uma prática antiga e ainda mal compreendida**. São Paulo, 2011.

PETERLE, Patricia. **Rastros rangentes: escavações capronianas** in *Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente*, Florianópolis: UFSC, 2016.

PRADO, Adélia. **Oráculos de maio**. São Paulo: Siciliano, 1999.

ASSUNÇÃO, Bruno Alex. **Entrevista oral**. São Paulo, 2017. Entrevista concedida á autora.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. **Princípio antropofágico de individuação**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998.

SANTOS, dos Simone Ritta. **Comunidades quilombolas: As lutas por reconhecimento de direitos na esfera pública brasileira**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2014.

SCARDINO, Rafaela. **A fala que antecede a queda: a museificação de Havana por Antonio José Ponte** in *Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente*, Florianópolis: UFSC, 2016.

SEPÚLVEDA, T. Jorge. **Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporâneas: Córdoba 2011**. Córdoba: Curatoría Forense, 2013.

SILVA, José Afonso. **Direito Urbanístico Brasileiro**. São Paulo. Malheiros. 2010.

SIMMEL, George. **A Ruína (1911)** in *Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente*, Florianópolis: UFSC, 2016.

SOLÀ- MORALES, Ignasi de. **Liquid architecture**. In: *Anyhow*. Cambridge: MIT Press, 2001.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **“Terrain Vague”** in Territórios. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

TEIXEIRA, Carlos. **O capim**. Arqtextos, São Paulo, ano 01, n. 007.10, Vitruvius, dez. 2000
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/01.007/950>>.

TEMEL, Robert. 2006. **The Temporary in the City**. In: F. HAYDN; R. TEMEL, Temporary Urban Spaces: Concepts for the Use of City Spaces. Basel, Birkhäuser – Publishers for Architecture.

TRIGOSO, Ana Filipa Almeida. **Arquitetura: a arte de [não] saber cair**. 2013. 173 f. Dissertação (mestrado em arquitetura) - Departamento de arquitetura, Universidade de Coimbra, 2013.

TRINDADE, Thiago Aparecido. **Ampliando o debate sobre a participação política e a construção democrática: o movimento de moradia e as ocupações de imóveis ociosos no centro da cidade de São Paulo**. 2014. 218 f. Tese (doutorado em filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2014.

TURGUÊNIEV, Ivan. **Pais e filhos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VIDLER, Anthony. **The Architectural Uncanny**. Cambridge: MIT Press, 1992.

VILLAÇA, Flávio. **Espaço intra-urbano no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp/LILP, 1998.

VOLPI, Franco. **O nihilismo**. São Paulo: Loyola Jesuitas, 2012.

WOLKMER, Antônio Carlos. **Legitimidade e legalidade: uma distinção necessária**. In: Revista de Informação Legislativa, n. 124. Brasília, 1994.

WOOD, Denis. **Shadowed Spaces**. Sage Publications, Beverly Hills, 1981.

ZAMBRANO, María. **Uma metáfora da esperança: as ruínas** in Ruinologias: ensaios sobre destroços do presente, Florianópolis: UFSC, 2016.