

Gênese e expansão do coletivismo artístico brasileiro no início dos anos 2000¹

Genesis and expansion of Brazilian artistic collectivism in the early 2000s

Pedro Caetano Eboli Nogueira
(IA-Unicamp)

Resumo: O artigo analisa a gênese e a expansão do coletivismo artístico paulistano no início dos anos 2000. Buscamos compreender como as práticas colaborativas, as residências artísticas e as ações ativistas, junto aos movimentos de luta por moradia, configuraram novas relações entre arte e política. A pesquisa baseia-se em documentos, relatos de artistas e bibliografia crítica. Demonstramos de que modo o coletivismo emergente instaurou um campo de ação estética e social que combina experimentação estética e luta por direitos.

Palavras-chave: coletivos artísticos; arte e política; artivismo; ocupações urbanas; lutas por moradia.

Abstract: The article analyses the genesis and expansion of artistic collectivism in São Paulo in the early 2000s. It seeks to understand how collaborative practices, artistic residencies and activist actions, together with housing movements, shaped new relationships between art and politics. The research is based on documents, artists' writings, and critical bibliography. We demonstrate how emerging collectivism established a field of aesthetic and social action that combines aesthetic experimentation with the struggle for rights.

Keywords: art collectives; art and politics; artivism; urban occupations; housing struggles.

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.50779>

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2024/07416-2.

Gênese do coletivismo artístico paulistano e crítica institucional

O presente artigo aborda o processo de formação e consolidação do coletivismo artístico no Brasil na primeira década dos anos 2000, período em que a emergência de grupos e espaços autônomos redefiniu as relações entre arte, ativismo, política e vida coletiva. Partindo do *Centro de Contracultura de São Paulo* e chegando às experiências artísticas na *Ocupação Prestes Maia*, apontamos como práticas colaborativas, residências artísticas e ações junto a movimentos sociais contribuíram para instaurar novas formas de produção estética e ativismo político. Ao examinar esse percurso, buscamos compreender o modo como os coletivos afirmaram um campo de experimentação estética e política diante de transformações urbanas e tecnológicas do período, muitas vezes tensionando as instituições de arte e cultura.

Ricardo Rosas (2013) e Juliana Monachesi (2006) situam o *Centro de Contracultura de São Paulo*, mantido pela artista Graziela Kunsch, como um dos pontos nodais no processo de gestação e irradiação do coletivismo brasileiro, embora ele tenha durado pouco mais de dois anos. O local aglutinava as funções de moradia, experimentação artística e de exposição, assim como outros espaços artísticos emergentes da época: as três *Orlândias* (RJ, 2001-2003) e o *Rés-do-Chão* (RJ, 2002-2005), *A Menor Casa de Olinda* (PB, 2002-2008) e o *803 e 804* (SC, 2003-2004). Estes espaços eram geridos como modos de investigação artística, de forma similar às experimentações de autoria e formas de grupalidade encetadas pelos coletivos.

Graziela Kunsch inaugura o *Centro de Contracultura* no dia 3 de agosto de 2001, no Bairro da Vila Mariana (SP), dividindo o local com sua própria moradia. O espaço passa a abrigar a biblioteca pessoal da artista, aberta ao público, e logo recebe sua primeira exposição, *Fumaça*. A residência artística, realizada sempre na primeira semana de cada mês, se consolida como a principal atividade da casa, onde os artistas moram e experimentam. A maioria deles acaba trabalhando a partir da própria casa, de modo que as obras permanecem no espaço ou são instaladas em seu entorno. Ao final deste período era realizada uma conversa pública. Kunsch não podia trazer os artistas para São Paulo, mas oferecia as chaves da casa, alguns equipamentos e infraestrutura, além de dividir as tarefas domésticas com eles.

No âmbito do *Itaú Rumos Cultural*, realizado em novembro de 2001, um ciclo de palestras traz artistas do país inteiro para São Paulo. Nesta ocasião, Kunsch conhece pessoas envolvidas na cena emergente de grupos de artistas e espaços independentes de arte no Rio de Janeiro. Deste contato, surge a vontade de destinar a residência artística do *Centro de Contracultura* a grupos de artistas. O espaço promove, assim, intensa circulação e agluturação de grupos, dos quais podemos destacar *Transição Listrada* (CE), *Atrocidades Maravilhosas* (RJ), *Telephone Colorado* (PB), *EmpreZa* (GO), *GRUPO* (MG), *Laranjas* (RS), *Yomango* (México) e

Urucum (AM). Este último tem uma ideia curiosa para propor coletivamente ao 9º Salão de Arte da Bahia, que ocuparia o MAM de Salvador em 2002. Com o intuito de submeter 31 propostas a um edital que aceita apenas 30 artistas, Kunsch e o *Urucum* entram em contato com todos os grupos de artistas que conhecem. Eles então propõem que esses grupos redijam projetos, nomeando os trabalhos como “Rejeitados” e adicionando a seguinte observação: “este projeto só poderá ser aceito se todos os rejeitados forem aceitos”.

Várias propostas bem-humoradas e irônicas são enviadas, de modo que o Salão por fim aceita os projetos enviados pelos 31 Rejeitados, resolvendo exibi-los como um dos 30 artistas selecionados. Se toda a proposta já surge marcada pela *crítica institucional*, o aceite se desdobra em uma série de conflitos. Ao final, os Rejeitados expõem, na parede a eles destinada, apenas o endereço de um site, onde reúnem críticas ao próprio Salão. Assim, se o encerramento das atividades do Centro de Contracultura se dá em 2003, tendo como marco a festa *Demolidora Alvorada*, a esta altura os grupos já estão constituídos em torno de uma espécie de coletivo dos coletivos, os Rejeitados, reunidos em uma lista de e-mails que comporta discussões, manifestos, propostas e conceitos.

Alguns documentos em torno da querela do 9º Salão da Bahia são exibidos na Casa das Rosas (SP), por ocasião do festival Mídia Tática Brasil (MTB) de 2003. Neste âmbito, MTB reune vários “grupos de ocupação” - como eram denominados - com atuações correlatas à mídia tática, focados em intervenção urbana, política, mídia independente, festas de rua e videoativismo. A participação dos Rejeitados se dá ao lado de outros grupos que posteriormente seriam denominados como coletivos², tais como *Formigueiro*, *A Revolução Não Será Televisionada*, *BijaRi*, *Anomia* e *Metáfora*. Antes mesmo da abertura da mostra, um desentendimento com a cobertura jornalística do SP-TV, noticiário local sediado na Rede Globo, inaugura uma desavença entre mídia formal e mídia tática/ independente. Aqui já podemos localizar um certo *ethos* combativo destes proto-coletivos em relação às instituições, muito embora a própria Casa das Rosas não tenha sido objeto de impasses.

O evento é realizado pelo Centro de Mídia Independente, organização que geria uma plataforma colaborativa por meio da qual são concebidas, ainda em 2003, diversas ações, dentre performances, manifestações, debates e intervenções urbanas. Neste ano, também surge um outro fórum relevante de discussões em torno de coletivos que aos poucos ganha alcance nacional e internacional. O CORO (Colaboradores em Rede e Organizações) consistiu, inicialmente, de um grupo de e-mails do Yahoo. Concebido a partir de um levantamento de iniciativas autônomas realizado pela pesquisadora Flávia Vivacqua³, ele é organizado pelo

² É importante destacar que o próprio termo “coletivo” ainda não era consensualmente utilizado neste período, sendo o termo “grupo” mais frequente. Conferir nosso estudo a este respeito (Nogueira, 2024).

³ O grupo migraria para o Facebook e, graças ao esforço de Flavia Vivacqua, seria mantido ativo até 2014. Infelizmente as discussões não estão mais disponíveis.

coletivo *Horizonte Nômade*. Neste âmbito, é lançado o *Manifesto Horizonte Nômade*, onde lê-se

A compreensão do coletivo como fortalecimento de objetivos e potenciais, além da dissolução de problemas e divisão de etapas e mão de obra de trabalho, sem que com isso o individual se dilua, é o próprio desafio do homem global e sua prática na cultura contemporânea. Não se trata de massificação igualitária e utópica, mas igualdade de condições e possibilidades geradoras. É o coletivo que afirma a individualidade e a potencializa em direção a uma relação aberta com o mundo⁴.

Aqui notamos um dos preceitos recorrentes de um certo imaginário das formações coletivistas: a constituição de um coletivo enquanto um conjunto de individualidades que não se deixa massificar. Mas também algumas condições pragmáticas implicadas na constituição deste tipo de grupalidade.

Em abril de 2003 a jornalista Juliana Monachesi escreve para o Caderno Mais!, do jornal Folha de São Paulo, um artigo intitulado “A explosão do a(r)tivismo”, tratando do fenômeno recente da proliferação de coletivos de arte e ativismo, empregando o termo *coletivo* sempre entre aspas. Ela remete estes grupos às estratégias dos Situacionistas e aos artistas políticos que, entre os anos 1960 e 1970, produzem uma cena anti institucional de confronto à Ditadura Militar no Brasil. Embora também mencione grupos sediados em Porto Alegre, Belo Horizonte, Fortaleza e Brasília, o artigo trata mais detidamente de alguns poucos coletivos cariocas e paulistanos.

Esta matéria gera indignação em alguns coletivos paulistanos, que se sentem mal descritos, considerando também que alguns deles são omitidos por Juliana Monachesi. De acordo com André Mesquita (2011) o termo *artivismo* poderia sugerir se tratar de um novo modismo da arte ou movimento artístico, engessando os “campos de interseção entre arte e ativismo e práticas artísticas” (Mesquita, 2011, p. 237). Em suma, o fato de ter sido divulgada pela “grande mídia” faz com que a reportagem promovesse modos de institucionalização e de registro histórico rejeitados pelos coletivos.

No mesmo mês da publicação, os artistas Túlio Tavares, Daniel Lima e Eduardo Verderame organizam o *I Congresso Internacional de A(r)tivismo*, como reação à matéria⁵. O evento satiriza, já em seu nome, a palavra *a(r)tivismo*, tal como redigida na matéria publicada na Folha de São Paulo, transformando-a em *a(r)*

4 Este trecho foi destacado por Flávia Vivacqua, no âmbito do site que se desdobrou do CORO. O site original não está mais disponível, mas parte de seu conteúdo pode ser acessado em um arquivo virtual. O trecho em questão está disponível em: <https://tinyurl.com/5fadfm78e>. Acesso em: 06/11/2025.

5 Estavam presentes os coletivos ARNST, Agrupaa, After-Ratos, A.N.T.I. Cinema, Bartolomeu, BijaRi, Contrafilé, CMI, Embolex, Flesh Nouveau, Formigueiro, Fumaça, Mico, MTAW, Núcleo Performático Subterrânea, Os Menossões, Nova Pasta, Rejeitados e Transição Lístrada.

rivismo [arrivismo]. Além disso, assume, ironicamente, uma pretensão acadêmica ao se autointitular como um congresso. A reunião resultaria em uma publicação distribuída virtualmente, contendo textos que apresentavam algumas das discussões travadas nesta ocasião, cada um deles assinado individualmente. Neste âmbito, a artista Júlia Tavares afirma:

Tamanha vontade de causar impacto e denunciar os paradoxos do sistema capitalista e os rumos da mídia comercial já renderam uma denominação a esses coletivos: ativistas. Ironicamente, o nome foi inventado pela própria mídia, após uma matéria publicada no caderno Mais! da Folha de São Paulo no começo de abril deste ano. No entanto, muitos não concordam com tal denominação, e a discussão acerca do “fazer arte ativista” foi um dos temas mais polêmicos no Congresso. No geral, os grupos não têm grandes pretensões políticas nem assumem posicionamento partidário. Sua atuação corre à margem do sistema político e da própria mídia (Lima; Tavares, 2003, pp. 43-44).

Ao longo do evento, também emerge com frequência a crítica a todo tipo de normatização das ações, seja pela mediação institucional, pela inscrição em uma história da arte ou pela adoção de uma linguagem artística determinada. O DJ e produtor musical Eugênio Lima ressalta a importância de manter um diálogo entre estas várias linguagens, evitando subserviência a qualquer uma delas. Esta estratégia constitui, para ele, uma das “poucas possibilidades de se romper com o cerco da institucionalização. O frescor oriundo de tais diálogos podem constituir uma redescoberta do fazer artístico” (Lima & Tavares, 2003, p. 30). Esta crítica às instituições também aparece no questionamento à extinção do coletivo MICO - àquela altura reorganizado para compor o *Contrafilé* -, em consequência de sua participação na mostra *Panorama da Arte Brasileira de 2001* (MAM-SP):

Depois do Panorama, não só perdemos o pé da experiência como ela se empobreceu, porque ser contra ou a favor do circuito da arte tornou-se (por termos nos inserido nele) praticamente a única situação sobre a qual discutíamos. Ser contra e/ou a favor deixou de ser algo intrínseco e diluído no processo de trabalho, para ser coisa separada e independente. Ficamos em cheque (Lima;Tavares, 2003, p. 35).

Este evento favorece uma aproximação entre os coletivos envolvidos, resultando em alguns alinhamentos estratégicos, além de atraírem novos agentes para comporem a recente órbita dos coletivos paulistanos.

A este respeito, destaca-se a aproximação da artista e educadora Fabiane Borges, que já participava do grupo *Catadores de Histórias*. Nos anos subsequentes, Borges se torna uma figura articuladora relevante para aproximar as lutas por moradia ao âmbito deste coletivismo artístico e ativista paulista que se desenvolvia. Este desenvolvimento praticamente se confunde com a trajetória pessoal da artista, que vincula seu envolvimento posterior com as ocupações paulistas à sua participação no *I Congresso Internacional de A(r)rivismo* (Borges, 2010).

Coletivismo artístico e lutas por moradia

No segundo semestre de 2003, um mandato de Reintegração de Posse é movido contra as mais de 500 pessoas do MSTC6 (Movimento dos Sem-Teto do Centro) que habitam a Ocupação Ana Cintra, localizada no centro de São Paulo. Por intermédio do fotógrafo e militante do MSTC Anderson Barbosa, Fabiane Borges participa de algumas vigílias desta ocupação. Assim, ela se aproxima do movimento de luta por moradia, acompanhando de perto algumas das ameaças de despejo e a luta para seus moradores permanecerem nas ocupações.

Imersa neste universo, a artista leva Túlio Tavares para conhecer uma série de ocupações no centro de São Paulo, acreditando que elas oferecem uma potência singular para abrigar algumas das inquietações estéticas e políticas dos coletivos, em contiguidade com as condições materiais e urgências da vida real. Eles finalmente chegam à Ocupação Prestes Maia, a maior ocupação vertical da América Latina, coordenada apenas por mulheres. O edifício de mais de 35 andares tinha sido uma fábrica de tecidos na década de 1950 e se encontrava abandonado havia mais de 20 anos.

Após alguns diálogos com as lideranças locais, Túlio Tavares e Fabiane Borges propõem uma “ocupação na ocupação”. Então, eles lançam, em listas de e-mails e outras redes virtuais de coletivos, o “Convite aberto para participação do ACMSTC ou MSTCCC ou MSTCAC - Arte e Cultura contemporânea no Movimento dos Sem-Teto do Centro”⁷, se declarando como “coletivos que unem arte e política contemporânea”. Trata-se de uma convocatória para coletivos e artistas individuais participarem de uma exposição a ser realizada dentro da Ocupação Prestes Maia entre os dias 13 e 14 de dezembro de 2003. A mostra dispensa uma curadoria, mas a única condição óbvia era o consentimento dos moradores. Dentre os intuitos da exibição mencionados no convite distribuído virtualmente, constam: apresentar à sociedade a importância, inteligência e força da MSTC; interagir com os moradores da ocupação; atrair dinheiro para a ocupação mediante a venda de produtos.

Cerca de 120 artistas e coletivos concebem instalações, objetos conceituais e intervenções, em uma tentativa de diálogo com a realidade da ocupação: uma realidade de exceção, um cotidiano marcado por vigílias, assembleias, passeatas e negociações com os diversos níveis da gestão político-administrativa estatal. Arcando com todos os problemas que este aporte pode ensejar, a exposição evita assumir um viés caritativo e assistencialista, tão comum nas relações entre

6 O MSTC (Movimento Sem-Teto do Centro) é um movimento de luta por moradia com cerca de 50 mil pessoas que ocupa edifícios abandonados em centros urbanos de regiões metropolitanas. O MSTC baseia suas práticas na Constituição Federal que, em seu artigo 6º, determina que a moradia é um direito social. O Estatuto da Cidade (lei federal 10.257/2001) regulamentaria a Constituição e estabeleceria a função social da propriedade como princípio básico, dando algum amparo legal para a prática da ocupação, ainda que muito frágil.

7 O convite pode ser lido na íntegra em *Domínios do Demasiado* (Borges, 2010, pp 77-78).

artistas e movimentos sociais, mas se baseia em uma proposta de contato com os moradores da ocupação e com a luta por moradia. Também vale destacar que o encontro dos artistas com a ocupação carregava uma vontade de inverter os processos de gentrificação implicados pela presença da arte⁸ e dos artistas em determinadas regiões das cidades.

Existe, é claro, um abismo enorme que divide os moradores, em situação de extrema vulnerabilidade social, e os artistas, em sua maioria intelectualizados, brancos e de classe média/ alta. Como relata Fabiane Borges (2010), as respostas dos artistas são diversas: alguns desistem, acreditando que a arte não tem sentido ali; alguns se perdem pela falta de curadoria e de uma organização centralizada; outros se misturam de tal modo à ocupação que passam a frequentar suas reuniões internas. Mas os trabalhos exibidos exploram um tamanho esboroamento das fronteiras entre arte e vida que

todos que receberam o convite da exposição e foram visitá-la como espectadores, provavelmente sentiram-se frustrados (...). Não se tratava mais da construção de um produto artístico e sim da vivência e transformação de um espaço. Da confluência entre diferentes pensamentos e experiências, e da produção do efêmero (mutabilidade imposta pela interação). O artista transformou-se em agente social através do pensamento estético e em contrapartida tornou-se primordialmente um indivíduo. Agindo e sofrendo a ação. Tornando-se a vida a própria arte (Borges, 2010, pp. 94-95).

Do ponto de vista pragmático, a ACMSTC ficou muito restrita ao meio artístico, ganhando pouquíssimo espaço midiático⁹. Dar visibilidade à ocupação é um dos principais objetivos da mostra, já que um maior prestígio junto à opinião pública contribui para evitar as ações de despejo movidas pelo governo. Em todo caso, como apontam os depoimentos colhidos por Sebastião Oliveira (2012), este pequeno espaço midiático basta para gerar orgulho entre os moradores, tantas vezes estigmatizados por morarem em uma ocupação. Este sentimento ao menos mitiga a atmosfera de conflitos instaurada entre moradores e artistas no final da mostra, que inclusive culmina na expulsão de alguns destes. Se a ACMSTC não ganha tanta visibilidade na opinião pública, no meio da arte ela se torna uma espécie de experimento-modelo das possíveis relações entre arte e movimentos sociais.

Em meio a tudo isso, a psicanalista Suely Rolnik é chamada para coordenar uma edição da hoje extinta revista de arte canadense *Parachute*, destinada

⁸ Nesta época, circulavam diversas críticas ao projeto *Arte/cidade*, cuja primeira edição havia sido realizada em São Paulo no ano de 1994, mas que, em 1997, resultou na expulsão de diversas famílias pobres de uma região no entorno do Moinho, adjacente à Casa das Caldeiras. Este foi apenas um dos episódios que evidenciou, no final dos anos 1990, os processos de gentrificação ocasionados pela chegada da arte.

⁹ A ACMSTC foi pauta da coluna assinada por Mônica Bergamo na Folha de São Paulo (14.12.2003), em uma reportagem intitulada “Invadir, ocupar, colorir”. O jornal Estado de São Paulo (16.12.2003) publica a reportagem “Uma arte coletiva, pública e com raízes no real”, assinada por Maria Hirschman.

a homenagear a cidade de São Paulo, com publicação prevista para o último trimestre de 2004. Entre dezembro de 2003 e abril de 2004, Rolnik¹⁰ realiza entrevistas semanais com diversos membros de coletivos que participaram do ACMSTC. Na compreensão de Fabiane Borges, “essas discussões foram interessantes por propiciar um raro momento de elaboração conceitual sobre nossas próprias ações (...). A qualidade dos encontros superou em muito o artigo em questão” (Borges, 2010, p. 110). O seguinte relato da exposição é publicado na revista:

Foi uma experiência arriscada, subjetiva, assimétrica e política. Foi um encontro de mudar a vida, alterar a realidade, ampliar os estados ordinários de tempo e espaço, promover conexões com outras modalidades de existência (...) “Não é melhor dar cestas básicas do que fazer arte?”, nos perguntou um crítico da Folha de São Paulo. “Qual a sustentabilidade desse projeto?”, perguntaram alguns ongueiros, também observando de longe. Eram questionamentos jogados no campo de forças, que impetuosamente exigiam respostas. Mas não havia respostas, nem controle de nada (...). Disso tudo, esse depoimento é só mais um eco (Rolnik, 2004, p. 2).

Embora o clima de desavenças que marca o final da ACMST tenha ocasionado uma distância temporária entre coletivos e a Ocupação Prestes Maia, a mostra gera uma série de ecos ainda em 2004, para além da publicação na prestigiosa revista de artes canadense. Neste ano, o ecossistema de coletivos paulistas movimenta uma série de eventos institucionais e aproximações com ocupações, acampamentos de sem-terra e comunidades. Dentre eles, Fabiane Borges (2010) destaca Reverberações (Ocupação Guapira - Comunas Urbanas; SESC Vila Mariana e Santo Amaro), Zona de Ação (SESC Itaquera), Arte Contemporânea na Favela do Moinho (Favela do Moinho) e Ocupações Imateriais I e II (sede do MST-SP).

Ativismo midiático e a desocupação da Prestes Maia

Contudo, em julho de 2005 uma nova ameaça de reintegração de posse acaba por precipitar uma segunda atuação dos coletivos junto à Ocupação Prestes Maia, tendo como principais articuladores os artistas Fabiane Borges, Túlio Tavares, Flávia Vivacqua e Mariana Cavalcante. Praticamente na madrugada anterior são produzidos um site, um manifesto e outros materiais de divulgação, mas dessa vez o projeto artístico assume o segundo plano. A estratégia traçada envolvia operar especialmente na mídia impressa, ocupando, não o caderno de cultura ou de artes, mas o caderno de cidade. Deste modo, se crê capaz de deflagrar uma

10 Após esta aproximação, Suely Rolnik se tornaria uma espécie de patrona ideológica e teórica das práticas desenvolvidas pelos coletivos paulistas. Estas práticas, por sua vez, seriam responsáveis, em parte, por uma inflexão teórica no pensamento da autora. De acordo com a autora, o Brasil da segunda metade dos anos 90 teria assistido à emergência de uma “nova geração de artistas que começa a ter expressão pública, organizando-se frequentemente nos assim chamados coletivos” (Rolnik, 2007, p. 103).



Figura 1. Cartazes do evento Integração sem Posse X Reintegração de Posse. Fonte: acervo do autor.

discussão centrada nos direitos à cidade e à habitação e, assim, ajudar a legitimar o movimento perante a opinião pública. A principal tática discursiva é deslocar o termo *invasão* para *ocupação*, uma vez que a ocupação de edifícios ociosos para habitação social estava prevista na Constituição. Desta tática emerge o nome do evento: *Integração sem Posse X Reintegração de Posse*.

O evento tem lugar no sábado dia 2 de julho de 2005, reunindo acadêmicos, artistas, jornalistas, urbanistas e pessoas ligadas aos movimentos por moradia. Contrapor as políticas de gentrificação agora assume o primeiro plano, em uma série de ações independentes cujo objetivo principal é chamar a atenção da imprensa, forjando pautas para uma possível cobertura jornalística. Fabiane Borges relata a profusão de acontecimentos simultâneos que afloram no interior da ocupação e invadem a rua. De acordo com ela, esta espécie de evento-manifestação-happening se dá

panfletando na vizinhança, lançando a campanha de cobrir o prédio com lençóis coloridos, grafitando as fachadas, chamando toda a imprensa, paralisando o tráfego com placas imobiliárias roubadas e ressignificadas, rolando pelas calçadas em performances escandalosas, projetando vídeos nas paredes, ativando grupos culturais da própria ocupação e seu entorno (...). Placas atravessavam a calçada soletrando DIGNIDADE, enquanto o moço encapuzado tocava gaita de palhaço para noiva esbofeteada. Uma mulher rolou pela calçada em grunhidos desconexos. O pintor sorriu. A luz

abaixou e uma fumaça amarelada tomou conta do recinto — a líder dos sem-teto gritou de dentro das névoas: “Quem não Luta?” A multidão respondeu: “Tá Morto!” (Borges, 2010, p. 162).

Mas desta vez o evento obtém maior visibilidade e cobertura jornalística¹¹. O fato de o despejo não ocorrer na data prevista, segundo Fabiane Borges, está diretamente relacionado ao papel de resistência que a Ocupação Prestes Maia assume na opinião pública. Algo que pode, em grande parte, se atribuir às atividades artísticas e culturais desenvolvidas em seu interior. Sua repercussão nos circuitos do urbanismo e da arte contemporânea acabam rompendo com a invisibilidade que é tão marcante nas lutas por moradia.

Com a adesão maciça das lideranças do Prestes Maia, um imenso galpão no subsolo do edifício é então destinado à realização de eventos periódicos, sempre aos sábados. Os Sábados Culturais passaram a atrair moradores e pessoas de fora da Ocupação para atividades tais como cinema, debates e oficinas artísticas. Os coletivos se envolvem ativamente na organização destes eventos, que aos poucos vão produzindo laços com os moradores da ocupação e frequentadores externos, além de alianças com grupos de Direitos Humanos de Direito à Cidade, como o Fórum Centro Vivo.

Em paralelo, é gestada a rede virtual de discussões *Integração sem posse*, que contribui para desdobrar uma intervenção inicialmente concebida para ter um caráter pontual, em uma ação continuada. Diante de um esgotamento dos meios legais para evitar a reintegração de posse, artistas e moradores da ocupação recorrem à ideia de uma “ocupação cultural” como um modo de ao menos adiá-la. São realizados, nesta chave, diversos projetos dentro da Ocupação Prestes Maia entre 2005 e 2007.

Dentre eles, podemos destacar A Biblioteca Prestes Maia, concebida por Severino Manoel de Souza, um dos líderes da ocupação. Ele então retoma um projeto implementado na ocupação ainda em 2002, mas destruído pelo fogo no ano seguinte¹². Reiniciada com livros que o próprio Severino coleta pelas ruas, a biblioteca chega a contabilizar um total de 3500 exemplares em fevereiro de 2006, segundo reportagem de Afra Balazina, publicada no jornal Folha de São Paulo no dia 1 de fevereiro de 2006. Mas à medida que o Prestes Maia ganha visibilidade pública, as doações de livros preenchem paulatinamente a biblioteca, que “chegou a um número aproximado de 16 mil livros, segundo seu Severino” (Mesquita, 2011,

11 Destaca-se, a este respeito, a reportagem “A arte questiona o uso do espaço público”, de Luís Brasilino, publicada no caderno Cultura do jornal Brasil de Fato (30.06.2005), onde há inclusive uma convocação para o evento que teria lugar no dia 2 de julho. Também seria publicada a reportagem “Despejo anunciado aflige Prestes Maia, 911”, de Alencar Izidoro, na Folha de São Paulo (14.07.2005).

12 Em 2003, quatro andares do Bloco A sofreram um incêndio, ocasionando a morte de uma criança, cuja mãe havia saído para trabalhar. A causa do fogo não foi identificada, mas suspeitava-se que tenha sido originado por uma vela acesa.

INTEGRAÇÃO SEM POSSE X REINTEGRACÃO DE POSSE

AÇÃO CULTURAL EM APOIO ÀS 468 FAMÍLIAS AMEAÇADAS DE DESPEJO

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

ARTE, CULTURA E INFORMAÇÃO

NA OCUPAÇÃO PRESTES MAIA

Conheça a Biblioteca Prestes Maia

Participe, traga sua arte, seu apoio

Assine a petição contra o despejo:

www.petitiononline.com/pmaia911/

Dia 12/02/06, a partir das

11h av. Prestes Maia, 911

Figura 2. Convite para ação cultural em apoio à Ocupação Prestes Maia. Fonte: acervo do autor.

p. 262). A biblioteca ganha grande simpatia da mídia, passando a significar um dos principais entraves simbólicos às ameaças de reintegração de posse.

Paralelamente às atividades continuadas que movimentam o interior da ocupação, também são realizadas ações estético-políticas nas ruas, com o intuito de trazer visibilidade para as pautas relacionadas aos movimentos de luta por moradia. Elas têm lugar em ocasiões de urgência, especialmente quando há alguma ameaça de despejo, mesmo quando direcionada a outras ocupações. Nestes momentos, intervenções próximas da linguagem performática fazem com que singularidades despontem em meio a uma massa de manifestantes.

Algumas das ações são concebidas especificamente para as urgências e pautas que cada manifestação coloca em marcha, também variando de acordo com os atributos espaciais dos locais onde são realizadas. Outras delas passam a compor uma espécie de repertório tático dos coletivos e artistas, sendo acionadas e reencenadas no interior das manifestações, adaptadas para melhor caberem nos diversos contextos em questão. Neste momento passa a haver, entre os coletivos, uma grande proliferação de estratégias estéticas e políticas, propiciado por um ambiente fecundo de intercâmbios, trocas e colaborações.

Uma destas ocasiões se deu em torno da tentativa de despejo da ocupação Plínio Ramos¹³, prevista para agosto de 2005. Com esta notícia, os coletivos reunidos em torno da Prestes Maia imediatamente formam uma rede de apoio

13 Criada em 2003, ela ocupava um prédio abandonado da rua Plínio Ramos, no centro de São Paulo, onde viviam aproximadamente 80 famílias do MMRC (Movimento de Moradia da Região Centro). A ocupação abrigava uma série de atividades educativas e de lazer para jovens e adultos.



Figura 3. Ação Integração sem Posse X Reintegração de Posse. Fonte: acervo do autor.

àquela ocupação, participando de diversas manifestações e da própria resistência à reintegração. Assim, durante o ato promovido pela FLM (Frente de Luta por Moradia) no dia 8 de agosto, o coletivo Frente 3 de Fevereiro organiza uma ação performática. Os participantes vestem roupa preta, contendo as letras da expressão “Justiça Social”. De mãos dadas e alçadas, eles permanecem parados diante do Fórum João Mendes, de onde foi expedida a ordem de reintegração de posse. Após este curto momento de suspensão, em que os manifestantes se tornaram público e participantes desta performance, o ato retomou seu curso.

Contudo, as manifestações não são capazes de reverter as ordens judiciais, de modo que a reintegração de posse seria executada pela polícia no dia 16 de agosto de 2005. Junto a estudantes, os coletivos organizam então uma frente de apoio à ocupação no dia do despejo, que seria de intenso embate. Eles lançam mão de algumas estratégias estéticas baseadas especialmente na palavra escrita, portanto similares a faixas recorrentemente usadas em passeatas. Os coletivos têm como objetivo que estas palavras fossem capturadas nas fotos da mídia e circulassem, produzindo espécies de contradiscursos.

Nesta chave, o Grupo Risco produz faixas com as palavras “Justiça” e “Direito à cidade”, instaladas no prédio da ocupação; o coletivo Dragão de Gravura faz cartazes com a frase “Integração sem posse X Reintegração de posse”; o

coletivo *BijaRi* fixa lambe-lambes com a definição do termo “Gentrificado”¹⁴; e o *Esqueleto Coletivo* instala lambe-lambes de um executivo portando uma pasta, legendados com “Homens Ignorando”. Placas imobiliárias são apropriadas pelo coletivo *Experiência Imersiva Ambiental*, que espalha suas SPLAC (Salão de Placas Imobiliárias)¹⁵ pela rua. O coletivo *Elefante*, por sua vez, utiliza essas placas para escrever a palavra “Dignidade”. Nos dois casos, os suportes servem ao mesmo tempo como arma simbólica, passíveis de serem proliferadas como imagem, e como empecilhos físicos para a entrada da polícia na ocupação. A ação de despejo é extremamente violenta e os moradores acabam acampando nas ruas, por onde permanecem por três meses.

No dia 24 de agosto os coletivos se articulam com ex-moradores da Plínio Ramos para realizarem um enterro simbólico da ocupação. Vestidos de preto e com suas bocas vendadas, eles carregavam faixas, um caixão e instrumentos musicais, caminhando até a Secretaria de Habitação de São Paulo, que os ignorou. Meses de negociação levam os antigos moradores a aceitarem receber uma bolsa-aluguel de 350 reais mensais durante um ano, destinada apenas às famílias, majoritariamente dispersadas para zonas do subúrbio paulistano.

No último trimestre de 2005 também há algumas manifestações que, embora não estejam diretamente ligadas às ações de despejo contra ocupações, lançam mão de estratégias estético-políticas bem-humoradas, denunciando as políticas de limpeza étnica e classista que coadunam os processos de gentrificação do centro de São Paulo. Podemos compreender a ação *As Higienistas* neste bojo. Ela foi concebida pelo *Projeto Matilha*, convocando interessados a se munirem de produtos de limpeza, permanecendo em frente à prefeitura de São Paulo com trajes brancos e máscaras cirúrgicas. Os participantes carregavam uma faixa onde lê-se “Estão limpando gente”, em alusão direta aos processos de limpeza racial e classista promovidos no centro de São Paulo.

A este respeito também podemos destacar o *escrache*¹⁶ organizado pelo Fórum Centro Vivo e realizado em frente à casa de Andrea Matarazzo, então subprefeito da região central. Lá os manifestantes instalaram uma piscina de lona azul, fizeram piquenique e penduraram cartazes com frases como: — “Em Breve aqui: favela Matarazzo”, “Felicidade é morar no Morumbi”, “Piscinão do

14 A definição que constava no lambe-lambe era a seguinte: “Gentrificação: processo de recuperação e/ou melhoria de propriedade urbana deteriorada. Realizado pela classe média ou emergente, geralmente resultando na remoção da população de baixa renda”.

15 Esta mesma ação já havia sido realizada em junho do mesmo ano, quando o coletivo, junto a outros 50 artistas, se apropriou de 80 placas imobiliárias encontradas nas ruas de São Paulo e as utilizou como suportes para uma série de trabalhos. Eles seriam expostos na Praça Cornélia e então levados para a Ocupação Prestes Maia.

16 A tática dos escraches surgiu na Argentina em 1995, quando era utilizada para visibilizar e expor a situações desconcertantes pessoas que, embora envolvidos nas políticas de genocídio promovidas pela ditadura, não foram julgadas.

Andrezão". Logo em seguida, seria realizado o Cortejo, organizado pelos coletivos EIA e Tranca Rua, além de moradores do Prestes Maia. Ele consistiu em uma caminhada carregando velas e trajando preto, em um gesto de luto, com o intuito de questionar as remoções de moradores de rua que precederam a Virada Cultural do mesmo ano.

O ano de 2006 já se inicia com mobilizações na Ocupação Prestes Maia, em um protesto contra a ameaça de despejo deflagrada no dia 7 de fevereiro. Nesta ocasião, o coletivo Frente 3 de Fevereiro alça a bandeira Zumbi somos nós na fachada da ocupação¹⁷, um modo simbólico para situá-la enquanto uma espécie de "quilombo urbano". A este respeito, Daniel Lima, em entrevista ao historiador André Mesquita, elucida: "se perguntarmos o que representa o quilombo hoje, teremos o próprio Prestes Maia. Lá, existe uma reunião de excluídos à margem da sociedade, certamente com pele mais escura e miscigenada" (Mesquita, 2011, p. 253). Neste mesmo dia, o curador Ricardo Muniz Fernandes envia um texto-poema para o coletivo, igualmente digno de nota:

Zumbi somos nós. Frase gravada no ar, incógnita na calçada. Zumbi somos nós. Senhores ou fantasmas? Estandarte ou mortalha? Uma ferida exposta no meio da rua, uma questão colocada para todos sem nenhum floreio. Não mais a opção de ser marginal e ser herói, mas pelo menos poder ser. Aquela bandeira ali aberta era a dissolução do linear e a dispersão dos sentidos até então possíveis. Zumbi somos nós (Coletivo Frente 3 de Fevereiro, 2007, p. 104)

Na semana seguinte tem lugar o evento intitulado *Integração sem posse X Reintegração de posse - ação cultural em apoio das 468 famílias ameaçadas de despejo*, programado para o dia 12 de fevereiro¹⁸. Nesta ocasião, os coletivos realizam diversas ações estético-políticas que já faziam parte de seu repertório, como é o caso dos lambe-lambes Gentrificado, concebidos pelo *BijaRi*. Na rua em frente à Prestes Maia, Mariana Cavalcante veste uma roupa preta colada ao corpo, deixando apenas sua boca e seus olhos aparentes, carregando uma faixa preta, onde lê-se, em branco: "Quem representa o povo?". Esta frase, que dá nome à performance¹⁹, surge quando o então prefeito José Serra, em resposta

17 Uma foto da fachada do edifício, com a bandeira Zumbi somos nós, ilustra a reportagem "Para quem não tem teto, a ocupação", de Juliana Rocha, publicada no Jornal do Brasil, 8 fev. 2006. Ela relata as manifestações realizadas nesta ocasião, mas atribui a bandeira às "famílias obrigadas a desocupar este prédio".

18 No dia previsto para a ação despejo seria publicado, na Folha de São Paulo, 12 fev. 2006, o texto "Revitalizar sem segregar: o direito à cidade", onde Aziz Ab'saber, Maria Rita Kehl e Pádua Fernandes fazem um apelo "ao prefeito Kassab para que inicie sua administração com um gesto que marcará de modo positivo a cidade", legalizando a Ocupação Prestes Maia.

19 Conferir, a este respeito, o curta-metragem de 2006 "Quem representa o povo?", que trata da versão da performance realizada na Prefeitura de São Paulo, em novembro de 2005, durante o EIA (Experiência Imersiva Ambiental). Ele é atribuído a Gira, o pseudônimo de Mariana Cavalcanti. <https://tinyurl.com/y85v3df>. Acesso em: 6 nov. 2025.

a uma manifestação organizada pela FLM em julho de 2005, afirma que ela não representa o povo. Em outubro, a mesma resposta seria dada pelo subprefeito Andrea Matarazzo por ocasião do escrache realizado em frente à sua casa, e em novembro pelo então governador Geraldo Alckmin, quando a UMM (União dos Movimentos por Moradia) se reuniu no Palácio do Governo para uma manifestação.

No mesmo dia 12 de fevereiro, o grupo *Cia. Cachorra* instala uma placa em frente à ocupação, onde lê-se “Zona de Poesia Árida”. A frase surgiu durante uma oficina realizada com estudantes na biblioteca Oswald de Andrade, em que um passeio pelo centro de São Paulo revelou para eles a aridez do lugar, que por outro lado não deixa de secretar poesia. Destas reflexões emerge esta frase curiosa, transposta para o contexto da ocupação. Além de estampado em placas e na calçada em frente à Prestes Maia, o mote também inspira algumas ações do grupo no local. Fabiana Prado, integrante do *Cia. Cachorra*²⁰, em entrevista concedida a André Mesquita, faz o seguinte relato:

Colocamos a placa com a frase na frente do prédio porque a gente também acha que o Prestes é uma *Zona de Poesia Árida*, onde tudo foi se embrutecendo. Existem muitas vidas que estão florescendo ali, mas é necessário olhar para aquelas relações e ver como o poder público e a polícia tratam essas pessoas a pau e pedra (...). Plantamos uma árvore na frente do prédio como símbolo de uma ação mais afetiva. Fizemos um canteiro para a muda e, ao lado dela, colocamos um bilhete com a frase “programa de irrigação poética”. É um pouco dessa metáfora da irrigação para acabar com a aridez. Para mim, isso é colocar poética no mundo, criar linguagem (Mesquita, 2008, p. 406).

O ano de 2006 também é marcado por importantes iniciativas continuadas no âmbito da ocupação, dentre as quais destaca-se a *Escola Popular Prestes Maia*. De acordo com a reportagem “Uma escola contra a estupidez”, escrita por Marcelo Rodrigues e publicada no Caderno Cultura do jornal *Brasil de Fato* (23.03.2006), a escola é concebida para abrigar uma série de atividades educativas. Dentre elas, o texto destaca as práticas de desenho, fotografia, performance, reciclagem, hip hop e informática, além da alfabetização de adultos e da conscientização em temas como a gravidez e os direitos dos cidadãos. Neste âmbito, é concebido o *Cineclube de Documentários Brasileiros*, em que os artistas Graziela Kunsch e Cristian Cancino não apenas exibem e discutem documentários, mas estimulam os participantes a produzirem-nos.

A IX Bienal de Havana daquele ano tem como mote as “Dinâmicas da Cultura Urbana”, o que leva a curadora cubana Ibis Hernández Abascal a selecionar 13 coletivos paulistanos²¹. Mas a falta de verba para a viagem e a oportunidade

20 Conferir, a respeito do grupo *Cia. Cachorra*, o blog <https://tinyurl.com/4t2e8mya>. Acesso em: 6 nov. 2025.

21 Tratava-se dos coletivos *A Revolução Não Será Televisionada*, *BijaRi*, *Catadores de Histórias*, *Cia. Cachorra*, *Cobaia*, *Contra-Filé*, *Coringa*, *Experiência Imersiva Ambiental*, *Elefante*, *Esqueleto Coletivo*,

de trazer visibilidade para a ocupação²² acaba resultando em uma solução inusitada: relatos, reflexões e notícias de ações realizadas no Prestes Maia seriam periodicamente enviados por fax para uma sala em Havana. Cada coletivo teria uma bobina de fax para usar, como um modo de driblar a centralização da curadoria, ao mesmo tempo não abdicando de realizar algo como uma ação direta na ocupação. Nesta ocasião, os coletivos convidados organizam uma exposição na Galeria Vitrine²³. Contudo, por problemas na conexão, a máquina de fax em Havana não recebe nada durante a abertura e acaba sendo retirada da exposição, de modo que a sala fica vazia.

O período que se sucedeu à exposição *Território São Paulo* marca um arrefecimento gradativo na participação dos artistas junto ao Prestes Maia. Aos poucos, os *Sábados Culturais* perdem o engajamento dos artistas e, à medida que o despejo parece cada vez mais remoto, os moradores também se distanciam. Neste contexto, uma negociação entre as lideranças da ocupação e a prefeitura de São Paulo decide pela concessão de bolsas-aluguéis para que as famílias possam arcar com outros espaços enquanto um prédio destinado a elas era construído. Assim, a ocupação seria pacificamente desocupada. De acordo com Fabiane Borges,

Esse prédio-prometido era mais uma obra de prédios populares, com taxas baratas, pagamento mensais, que grande parte dos moradores da Ocupação Prestes Maia não conseguiria pagar. Muitos estavam felizes pela possibilidade de ter um apartamento, e pelo fato de enfim ter uma casa própria para poderem ter sua vida de trabalhadores com casa. Outros sabiam que isso era a grande ilusão, mas não tinham opção (Borges, 2010, p. 204).

Referências

AB'SABER, Aziz; KEHL, Maria Rita & FERNANDES, Pádua. Revitalizar sem segregar: o direito à cidade. **Folha de São Paulo**, Opinião, n.p., 12 fev. 2006.

BALAZINA, Afra. Sem-teto faz biblioteca em prédio invadido. **Folha de São Paulo**, Cotidiano, n.p. 01 fev. 2006.

BÉRGAMO, Mônica. Invadir, ocupar, colorir. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, n.p., 14 dez. 2003.

Frente 3 de Fevereiro, Nova Pasta e TrancaRua.

22 A este respeito, conferir a reportagem “Coletivos ‘vão’ à Bienal de Havana via fax”, de Gabriela Longman, publicada na Folha de São Paulo (27 mar. 2006).

23 Espaço de arte no interior da Ocupação Prestes Maia, fundada para abrigar a mostra inaugural *Território São Paulo*, exibida entre os dias 31 de março e 30 de abril de 2006.

BORGES, Fabiane. **Domínios do demasiado.** São Paulo: Hucitec, 2010.

BRASILINO, Luís. A arte questiona o uso do espaço público. **Jornal Brasil de Fato**, caderno Cultura, p. 16, 30 jun. a 6 jul 2005.

COLETIVO FRENTE 3 DE FEVEREIRO. **Zumbi somos nós.** Cartografias do racismo para o jovem urbano. São Paulo: Vai/ prefeitura de São Paulo, 2007.

HIRSZMAN, Maria. Uma arte coletiva, pública e com raízes no real. **Jornal Estado de São Paulo**, Caderno 2, p. D10, 16 dez. 2003.

LIMA, Daniel & TAVARES, Túlio. **Anais do I Congresso Nacional de Ar(r)ivismo.** São Paulo: [publicação independente], 2003.

LONGMAN, Gabriela. Coletivos 'vão' à Bienal de Havana via fax. **Folha de São Paulo**, Acontece, n.p., 27 mar. 2006.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas:** arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Annablume editora, 2011.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas:** arte ativista e ação coletiva (1990-2000). 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - FFLCH, USP, São Paulo, 2008.

MONACHESI, Juliana. **Coletivos ganham vulto nos anos 2000.** Folha de São Paulo, Folha Ilustríssima, n.p., 06 dez. 2006.

NETO, Sebastião de Oliveira. **Situação Prestes Maia:** o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - FFLCH, USP, São Paulo, 2012.

NOGUEIRA, Pedro Caetano Eboli. Da gênese à institucionalização do coletivismo artístico brasileiro: um estudo da exposição Zona de Poesia Árida. **Revista Art & Sensorium**, Curitiba, v. 11, n. 2, p. 01-22, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unesp.br/sensorium/article/view/9006>. Acesso em: 28 dez. 2025.

ROCHA, Juliana. Para quem não tem teto, a ocupação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, País, p. A2, 08 fev. 2006.

RODRIGUES, Marcelo Neto. Uma escola contra a estupidez. **Jornal Brasil de**

Fato, São Paulo, Cultura, p. 16, 23 mar. – 29 mar. 2006.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da Cafetinagem. In: Comissão de Direitos Humanos do CRP-RJ (Org.). **Direitos humanos**: O que temos a ver com isso? Rio de Janeiro: CRP/ RJ, 1^a ed, 2007. p. 113-118.

ROLNIK, Suely. Urgence: contra-filé, Lucas Bambozzi et Ricardo Rosas. **Parachute Magazine**, Montréal, v. 1, n. 116, pp. 105-123, 2004.

ROSAS, Ricardo. Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?. **Periódico Permanente**, São Paulo, v. 2, n. 2, n.p., 2013.

Pedro Caetano Eboli Nogueira

Professor, crítico e curador de arte. É graduado em Desenho Industrial (UFRJ, 2009-2014), também obtendo formação teórico-prática na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2009-2011). Com pesquisa sobre as interfaces entre urbanismo tático e intervenções urbanas, concluiu o mestrado em Artes e Design (PUC-Rio, 2015-2017). No doutorado (PUC-Rio, 2017-2021), investigou as relações entre arte, política e movimentos sociais no Brasil contemporâneo. Atualmente, desenvolve uma pesquisa de pós-doutorado em torno das relações entre arte, política e identidades no cinema de Eduardo Coutinho, junto ao Instituto de Artes da Unicamp, com Bolsa FAPESP.

E-mail: pceboli@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4248026791173033>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5685-2331>