

Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo

Gavin Adams

O texto a seguir procura esboçar idéias iniciais sobre práticas artísticas colaborativas apoiado na experiência do relacionamento de coletivos de arte com o movimento dos Sem-teto por moradia, em particular com a Ocupação Prestes Maia em São Paulo¹.

A idéia é rever algumas das ações artísticas desenvolvidas pelos coletivos de arte de São Paulo (dezembro de 2004 a 2006) no contexto da interação entre os coletivos de arte e o movimento por moradia, de modo a contribuir para a formação de um vocabulário compartilhável de estratégias de resistência e autonomia, além de tentar examinar alguns dos impasses, dificuldades e conquistas encontrados nessa busca.

O cenário que busco examinar é composto, de um lado, uma nuvem instável de artistas, educadores, advogados, interessados, cinéfilos, apoiadores em geral. De outro, este complexo fenômeno chamado MSTC e em particular sua encarnação igualmente multifacetada: a ocupação Prestes Maia. De fato, mesmo a oposição coletivos-MSTC parece redutora e não dá conta da variedade e multiplicidade atuante em cada um dos campos, nem dos vazamentos entre eles. De fora, o Prestes Maia parece relativamente homogêneo: 468 famílias compartilhando um prédio ocupado no centro de São Paulo, comandado por mulheres e estruturado em coordenação geral e por andar. Esta aparente simplicidade se revelou, ao longo do processo, uma complexidade muito maior, cheia de contradições internas e externas. Dentro desta complexidade, o que interessa a esse texto é recortar a questão da seguinte forma: de que maneira as práticas coletivas e colaborativas foram mobilizadas no relacionamento com o movimento social? Podemos aprender alguma coisa sobre a potência e impasses dos formatos coletivos e colaborativos, a fim de aprimorá-los?

Advertências e procedimento

É importante sublinhar que não sou um teórico e que formei meu ponto de vista como artista envolvido em vários dos processos aos quais me refiro. Isso é mais evidente nas poucas referências bibliográficas que cito – certamente outros textos relevantes poderão ser apontados. Assim, os caminhos teóricos terão que ser melhor desenhados em outras ocasiões, talvez por outras mãos.

Não obstante, arrisquei tomar a figura teórica da *colaboração* como uma espécie de elemento analisador através da qual esboço um panorama das ações dos coletivos de arte no contexto do encontro com o movimento por moradia do centro de São Paulo. O que tento estabelecer ou pelo menos aventar é uma distinção entre coletivo e empresa. Apesar de evitar querer definir o que é um

¹ Entendo que o *movimento por moradia* (ou *movimento dos Sem Teto*) é o conjunto das forças e grupos que atuam no centro de São Paulo pelo direito à moradia, especialmente para aqueles de baixa renda. *Frente de Lutas pela Moradia* é a instância política que veio a reunir vários movimentos e ocupações do centro de São Paulo. Os movimentos são quem organizam as ocupações e quem faz a luta política. O *MSTC* (Movimento dos Sem Teto o Centro de São Paulo) é um desses movimentos, responsável pelo Prestes Maia, entre outras ocupações. O *MMRC* (Movimento de Moradia da Região do Centro) é outro movimento, que atuava na ocupação Plínio Ramos. O *Integração Sem Posse* é o grupo (essencialmente uma lista na internet) que quis articular os diferentes apoios oferecidos ao movimento. Inicialmente composto principalmente por artistas, hoje acomoda um círculo bem mais amplo de apoiadores. O que chamo de *coletivos de São Paulo* são aqueles coletivos que participaram de uma ou mais atividades desenvolvidas no contexto do movimento por moradia, em particular ao redor do Prestes Maia. Esses coletivos nem de longe constituem a totalidade ou a maioria dos coletivos de arte da cidade.

coletivo, interessa a esse texto identificar práticas às quais é possível associar uma lógica de produção mais estritamente mercadológica em oposição àquelas que tentam, ao contrário, estabelecer algum tipo de alternativa, ou pelo menos que estabeleçam um ponto de vista a partir do qual seja possível entender melhor tal produção. Apesar de ciente do fato de que estas diferenciações nem sempre são cristalinas na vida real, me parece bastante razoável procurar saber quando uma ou outra – ou uma combinação delas – está em jogo. Em outras palavras, procuro cartografar territórios possíveis para a ação crítica: o que estão os coletivos a resistir e como se organizam para tal? Tomando como dado que o capitalismo/mercado já funciona em rede e que trabalhar juntos não basta para definir um espaço de trabalho autônomo, me parece que a apropriação coletiva ou privada dos resultados deste trabalho emerge como ponto crucial. Esta seria uma forma, talvez singela, de driblar ou pelo menos resignificar oposições pouco úteis, tais como resistência/cooptação. É o que será discutido mais detalhadamente abaixo.

Outra advertência refere-se à ausência de nomes de artistas ou de coletivos ligados a trabalhos específicos no presente texto, o que é proposital. Estou ciente que esta tática dificulta a verificação mais pronta dos pontos que levanto ao longo do texto, e que essa ausência empobrece o texto para o pesquisador ou interessado que procura conhecer mais sobre os eventos ou coletivos envolvidos. Não obstante, o ganho esperado com este procedimento é a minimização da internalização do trabalho validador, legitimador e catalogador do curador-glosador, que formata as narrativas de modo a agregar valor para uma logomarca – a sua própria como autor-crítico e ainda a dos coletivos ou artistas sobre os quais escolhe registrar e estudar. Procuro assim não reforçar a lógica da valorização de coletivos-logomarcas ao mesmo tempo que tento privilegiar uma narrativa de processo. A lógica da assinatura ou da logomarca é um processo crucial nos processos de apropriação, como se verá a seguir. Não obstante sua possível ingenuidade, essa tática que adoto procura iluminar este próprio texto (e também o leitor) como participantes integrais dos processos que descrevo – em suma, eu e você também somos jogadores neste tabuleiro, ao formarmos juízo a respeito da ocupação e dos coletivos a partir da interpretação de registros e memórias.

Busquei mitigar a perda da ligação autor-trabalho indicando fontes onde a informação desse tipo pode ser coletada sem muito esforço². Até o pesquisador moderadamente diligente conseguirá reunir os nomes individuais e ligá-los a ações ou trabalhos específicos. Sublinhe-se que o fato de um nome de coletivo ou artista aparecer mais nessa busca indica apenas sua competência de inscrição, e não a qualidade de envolvimento colaborativo com a ocupação ou outros grupos. Igualmente, me furtei lidar com o poder desequilibrante de registros visuais, particularmente onde as imagens não distinguem qualidades de colaboração, como se relatará a seguir.

Igualmente, não citei coletivos em particular para não personalizar críticas e manter o debate em termos gerais. Desta forma, nem todas as críticas podem ser razoavelmente dirigidas a todos os coletivos, e provavelmente nenhum coletivo é objeto exclusivo de todos dos pontos levantados. Diria que critico uma postura geral disponível aos coletivos, que a mobilizaram em maior ou menor grau em diferentes situações.

Finalmente, a história do relacionamento do movimento por moradia da cidade de São Paulo com a constelação de apoiadores que inclui os coletivos de arte ainda está por escrever, e não é a pretensão do presente texto fazê-la ou sequer começá-la. É importante lembrar que nem todas as ações artísticas foram coletivas, e nem todas as ações foram artísticas. Estes tipos de ação individual ou não artística não são objeto do presente texto, ainda que possam constituir uma parte

² Autores locais que devolveram suas reflexões acerca dos coletivos e do movimento por moradia à rede incluem Ricardo Rosas (<http://www.rizoma.net>), Gabriela Lambert, Andréia Moassab e Goto. O blog *Integração Sem Posse* é talvez a maior fonte de imagens e documentos sobre o relacionamento do Prestes Maia com artistas e colaboradores: <http://integracaosemposse.zip.net>. O site do Coro (<http://www.corocoletivo.org>) e do CMI (<http://www.midiaindependente.org>) também trazem informação e links.

importante das contribuições à luta do Prestes Maia e às práticas de resistência em geral. De fato, uma enorme e instigante variedade de aproximações, poéticas ou não, construiu a extraordinária experiência humana que tem sido encontrar o movimento popular. As intensas e por vezes extenuantes trocas que foram possíveis marcaram a memória de cada um dos participantes de maneira diferente. A variedade de atores, abordagens, eventos, trocas, erros, imposições, ganhos, perdas, estratégias e resultados que surgiram do encontro do movimento por moradia com os coletivos é enorme e irreduzível a um relato, memória, descrição, diagrama, autor ou registro. Somente a profusão de relatos poderá dar conta da diversidade das experiências vividas. Este artigo, portanto, apresenta um ponto de vista necessariamente parcial, redutor e excludente.

A ambição deste texto é, assim, bem mais modesta: levantar algumas observações acerca das atividades artísticas coletivas desenvolvidas ao redor do movimento por moradia a partir do ponto de vista experimental da colaboração. Cabe lembrar que uma rica discussão está em andamento acerca do tema. Não tenho condições de apresentar um panorama completo dessa discussão, mas, ao contrário, me aterei a somente um aspecto do debate. Evitarei completamente, por exemplo, a ardente questão acerca da qualidade artística versus potência política.

Pontos de partida

Algumas pressuposições dão base a esse texto. A primeira delas procura atender à questão: “para quê formar um coletivo?”. As respostas possíveis são inúmeras e variadas, talvez tão numerosas quanto os próprios coletivos. As respostas que seleciono para meu argumento e prática incluiriam: o formato coletivo facilita a produção do comum e sua apropriação pública e não privada; facilita a troca de estratégias e táticas de resistência e autonomia com outros atores sociais em tempo real; aumenta o alcance de ferramentas poéticas e afetivas de relação com o mundo; cria um espaço de investigação poética alternativo às estruturas do mercado; realiza uma cartografia compartilhada da cidade, dos poderes, dos movimentos sociais, das alianças e das práticas artísticas.

Parto do princípio, igualmente, que os coletivos de arte no Brasil hoje encontram um quadro desenhado por práticas coletivas anteriores, e que há discussão acumulada disponível sobre formas de resistência, de autonomia e de colaboração em diferentes áreas tais como a arte, a educação e política. Diálogos com este fundo de práticas e reflexões anteriores são não apenas possíveis mas quase inevitáveis.

Em resumo, para este artigo, interessa o formato coletivo e colaborativo na arte como busca de alternativas aos formatos mercadológicos de produção poética, de existência e política no encontro com o movimento social.

Coletivos no Prestes: um esboço a partir da colaboração

A atividade artística coletiva ao redor do Prestes Maia e do movimento por moradia assumiu várias formas, que, feitas as ressalvas acima, procurarei relatar. Como já disse, o ponto de vista escolhido foi o da colaboração. Assim, a pergunta-guia deste texto poderia ser: que tipos de prática colaborativa foram mobilizados no contexto da aproximação coletivos-Movimento dos Sem-teto?

Seleciono o ponto teórico da colaboração, sem contudo o suficientemente desenvolver, para trazer pontos relevantes às práticas dos coletivos ao debate, especialmente aquele da produção de valor e sua apropriação. Essa discussão não encontra lugar nos termos normalmente associados à intervenção urbana, por exemplo. Sem condições de fazer essa discussão de maneira competente,

apresento alguns pontos mais simples que compõem o universo dentro do qual acredito atuarmos, isto é, as novas relações de trabalho e produção do capitalismo contemporâneo.

De fato, existe hoje um amplo debate que considera diferentes formas de relacionamento e de produção dentro da arte, em larga medida em seqüência às discussões acerca da fronteira entre público e autor/artista, e que tenta fazer distinções entre idéias tais como participação, interatividade, colaboração etc. A Bienal de São Paulo de 2006 fez emergir boa parte desse debate, já que seu tema – “como viver juntos” - previa precisamente este tipo de discussão. Esse debate é intenso e conta com diferentes posições, incluindo termos como a *New Gender Public Art* etc. Alguns dos protagonistas desse debate incluem Suzanne Lacy, Claire Bishop, Nicholas Borriaud, Lucy Lippard, Christian Kravagna e Grant Kester. É deste último autor que emprestei uma breve classificação de tipos de colaboração, que apresento a seguir com pequenas adaptações. O argumento de Kester é bem mais complexo do que sugerido pelo presente texto, mas servirá mesmo assim de pedra de toque para minha discussão.

Colaborações

Dentro do amplo espectro de práticas de colaboração, Grant Kester distingue três tipos que reatizei da seguinte forma: o outro como extra, como coadjuvante e como co-produtor.

A prática colaborativa onde o outro assume o lugar de um “extra” constitui o modo mais fraco de colaboração. O outro – indivíduo, comunidade, movimento ou lugar - aqui é uma face anônima que apenas faz figuração para um evento ou situação, onde a contrapartida oferecida pelo artista é o prazer presumido da participação no evento proposto. A troca se dá nos termos “eu faço o trabalho e você fica enriquecido pela qualidade de meu trabalho”, seja na fruição do resultado final, seja durante a fabricação do objeto/instalação seja na realização do evento. Assim, a contrapartida do colaborador nesse tipo de colaboração não altera a estrutura do trabalho, que continua de exclusiva autoria do artista (ver um quadro em um museu, por exemplo, ou assistir um filme no cinema).

A segunda posição de aproximação – a coadjuvância - procura estabelecer alguma troca com o lugar e com as pessoas, mas acaba restringindo a colaboração produtiva que se realize ao evento ou vivência que é então documentado e autorado, sendo circulado e/ou comercializado em circuitos de arte como objeto autoral. Este tipo de troca acaba por fazer com que a participação do outro seja de coadjuvante, isto é, a colaboração do outro é importante para a realização do registro do evento, mas o protagonista e registrador continua sendo o artista, que dá seguimento à valorização da obra de arte pela sua circulação – isto é, do registro ou índice – nos mercados da arte.

A terceira aproximação procura entender o outro como co-produtor (o trabalhar junto da colaboração, o *co-labor*), e a autoria do trabalho é dividida entre todos. O registro deixaria de ser um produto independente para onde converge a ação.

Recorro aqui ao instigante texto de autoria de G. Kester, que ajuda a entender alguns aspectos da colaboração na arte³. O ponto que nos será mais útil nesse artigo é a qualidade da colaboração. Para Kester, não há colaboração genuína se o trabalho de arte é concebido como um objeto ou evento produzido pelo artista de antemão e subsequentemente apresentado ao observador: “o artista nunca abre mão de uma posição de comando semântico, e a participação do observador é principalmente hermenêutica [de interpretação]”.

³Principamente o texto intitulado *Trabalho de Colaboração em Três Projetos Artísticos Recentes*, que foi publicado nos *Cadernos Videobrasil* em outubro de 2006, mas também *Theories and Methods of Collaborative Art Practice*.

Kester é provocador ao igualar uma fruição bem tradicional da obra de arte (um quadro no museu) e certas práticas artísticas contemporâneas, inclusive coletivas. O autor propõe que novos paradigmas sejam aventados, de modo que a potência da colaboração e da troca não seja diminuída à “expressão singular do consciente autoral do artista” e que genuinamente se pratique formas engajadas e coletivas.

Para construir sua crítica da colaboração na arte, Kester se refere brevemente aos escritos de Nicholas Bourriaud (*A Estética Relacional*, 1998). Kester reconhece um movimento artístico dos anos 1990 tal como descreve Bourriaud, quando grupos de artistas desenvolveram novas abordagens da arte, envolvendo a “encenação de ‘micro-utopias’ ou ‘micro-comunidades’ de interação humana”. A este movimento em direção à sociabilidade, preocupadas com a criação ou facilitação de redes e novas modalidades de interação social Bourriaud chamou de uma “estética relacional”, para dar conta de novas modalidades artísticas em desenvolvimento nessa década. Os artistas (e outros) teriam descoberto que a resistência à reificação e normalização da sociedade globalizante não poderia ser dar apenas na fabricação de símbolos ou formas que desafiassem, deformassem ou complicassem os códigos reductivos da cultura de massa. Esses produtos seriam facilmente cooptados, reprocessados e devolvidos como estilo. Era agora necessário confrontar a cultura de massa no próprio terreno da interação social, reintroduzindo e inventando novas maneiras de estarmos juntos.

Em termos um tanto diversos, e aqui muito resumidos, Toni Negri⁴ coloca a questão como a apropriação privada do comum, dentro do trabalho imaterial⁵. As redes colaborativas são o lugar da produção nas sociedades de hoje. A colaboração já é o modo pelo qual valor é produzido. No capitalismo, no entanto, os resultados desse trabalho não são devolvidos ao comum ou nele permanecem, mas são apropriados privadamente. Uma empresa poderá dar autonomia a um grupo de trabalho, que trabalhará colaborativamente. Mas no final o valor é sempre sifonado ou centralizado em direção à empresa, que se apropria do trabalho comum e o torna propriedade privada. Quem efetiva essa operação é a figura do gerente.

Assim como devemos entender a produção de valor em termos do comum, assim devemos tentar conceber a exploração como a expropriação do comum. Em outras palavras, o comum tornou-se o lócus da mais-valia. A exploração é a apropriação privada de parte do valor produzido como comum, ou de todo ele. (p. 199)

Um exemplo fácil deste tipo de apropriação é aquela praticada pelo jornalismo. Nas versões mais predadoras de sua prática, um repórter se envolve com determinada cena ou ambiente, entrevista e conversa com as pessoas e lhes dá voz para legitimar sua peça. Mas a forma final da comunicação é autorada pelo especialista – o jornalista. Nesse modelo, não importa a simpatia ou disponibilidade para a escuta que o profissional está a demonstrar na captura de informação, já que o monopólio autoral de toda a comunicação se dará na edição e na veiculação. De fato, a duplicidade no tratamento pessoal lhe será útil, ou pelo menos estará sempre disponível como ferramenta⁶.

Este processo todo nos diz respeito dentro de um contexto onde um horizonte neoliberal de trabalho fez com que os artistas deixassem de ser produtores de objetos e passassem a ser prestadores de serviços, em consonância com o resto da sociedade. A arte contemporânea assiste, grosso modo, a emergência do gerente-artista que agencia operações e frequentemente contrata o trabalho de

⁴ NEGRI, T. *Multidão, Guerra e Democracia na Era do Império*, Record, Rio de Janeiro 2005.

⁵ Kester também menciona Negri, mas para opor-se a ele e apontar o que vê como limitações ao o pensamento do autor italiano. Não entrarei aqui nesse mérito, e trago Negri como um daqueles que descrevem novas dinâmicas do capitalismo contemporâneo.

⁶ Um exemplo bem próximo é o jornalista da Rede Globo Caco Barcelos, que infiltra jovens repórteres nas reuniões do MSTC. Estes repórteres não revelam suas intenções e profissão.

outrem. A expertise na mobilização de recursos, patrocínio e da força de trabalho necessários para a realização de uma obra são exemplos de habilidade desenvolvidas na indústria de serviços que passaram a fazer parte do repertório do artista, tal como ensinado nas escolas de arte a partir da década de 1990⁷.

Nesse ambiente de novas relações de trabalho precárias, onde somos autônomos em competição pela atenção do curador/instituição, sobrevivemos em um mercado competitivo através da manutenção de nossa grife, nossa logomarca ou assinatura. Uma das conseqüências desse tipo de organização de mercado é a baixa remuneração em dinheiro aliada à troca de prestígios. Essa troca se daria da seguinte forma: a instituição tem pouco dinheiro para desenvolver projetos que envolvam arte; a instituição tem nome; a instituição contata o artista que aceita trabalhar por pouco ou nada em troca da visibilidade e do prestígio presumido de expor na instituição; a instituição se acostuma a conseguir muito por pouco.

O ponto desta descrição simplista de um aspecto das relações de trabalho dentro do campo da arte é que, dado o caráter geral da flexibilização do trabalho sob o neoliberalismo, nós artistas também reproduzimos essa lógica no processo de realização de nossos próprios trabalhos. Isto é, também o artista coloca essa relação de troca de prestígios como base da colaboração artística com o outro, onde acabamos por extrair mais-valia da colaboração. A cristalização deste processo encontra forma tipicamente no registro em forma de vídeo ou o chamado *making-of*.

Procuo chamar a atenção para o fato de que este tipo de relação não depende das intenções do artista, mas trata-se de uma lógica estrutural de organização da produção artística – que pode ser desafiada.

Autoridade/colaboração

Um ponto central decorrente da discussão de Kester (e de Negri) me parece fundamental no esboço de primeiros entendimentos acerca das práticas artísticas coletivas ao redor do MSTC. No meu entender, os graus de abertura à colaboração lançam luz sobre algumas contradições presentes na atuação artística junto ao Prestes Maia e o movimento por moradia.

Meu ponto principal é que uma confusão interna acerca da produção coletiva gerou tensões no relacionamento com o movimento. Os coletivos de arte de São Paulo trabalhando ao redor do Prestes Maia sofreram, de modo geral, da falta de entendimento acerca de seu papel na produção do comum e de sua posição na cadeia produtiva da arte. Uma falta de clareza em relação à própria constituição – empresa ou coletivo? – levou à reprodução de relações expropriativas em diversos graus. Essa confusão permite que a uma mesma empresa-coletivo atue simultaneamente na produção do pop e do discurso anti-pop.

A visão hegemônica nas escolas de arte de São Paulo na década de 1990, grosso modo formador do universo artístico e ético dos coletivos em questão, sublinha o papel gerencial do artista entendido como micro-empresa prestadora de serviços, que agencia um evento e se apropria autoralmente do resultado, que faz circular sob sua assinatura.

De saída, a diversidade do fenômeno Ocupação Prestes Maia forçou uma abertura no que se refere à colaboração. Era todo um universo de pessoas concentrado em um único prédio, organizado

⁷ Para uma descrição mais detalhada deste processo vide KWON, M. *One Place After Another: site-specificity and locational identity*. Londres e Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002. As notas deste livro são particularmente úteis e interessantes, remetendo a outros textos relevantes.

segundo uma infinidade de combinações a ser descobertas: trabalhadores formais e informais, desempregados, mães, jovens, crianças, catadores, e infinitas histórias e trajetórias pessoais, profissionais e espirituais. Vale dizer que os artistas e colaboradores não tinham fórum central ou direção, e que também apresentavam uma variedade profissões, ocupações, atitudes, formações e ideologias, ainda que em sua esmagadora maioria fosse de classe média e não moradora da região do centro de São Paulo.

Essa diversidade parece ter convidado uma variedade de aproximações: alguns procuraram os moradores em geral, outros a coordenação central, outros os formadores de opinião, outros as mulheres, os jovens, as famílias, as crianças, as instâncias coletivas dentro do prédio ou ainda a biblioteca... A seu turno, essas aproximações geraram uma ampla gama de resultados, artísticos e humanos.

Por sua vez, vários dos coletivos e artistas vinham de um processo de auto-reconhecimento, na esteira do evento ACMSTC (2003), que foi seguido pelo *Reverberações* de 2004, promovido pelo CORO (e também pelas discussões ao redor da publicação canadense *Parachute*⁸). Boa parte dos futuros apoiadores do Prestes Maia ensaia a potência da ação conjunta possível nesses eventos de reflexão e troca. Poder atuar no Prestes Maia, bem no coração de São Paulo, em diálogo com um movimento organizado e combativo, parecia uma oportunidade de intervir na cidade em uma escala e grau totalmente fora do âmbito dos circuitos da arte e suas preocupações. Nenhum centro cultural, galeria ou organização usual poderia oferecer 22 andares de um vulcão humano, auto-organizado sem a presença do narcotráfico.

Em termos de atuação na cidade, os movimentos por moradia estão na linha de frente da *gentrificação*, ou da “recuperação” do centro para as altas rendas. Em termos bem simples, a *gentrificação* (ou *enobrecimento*) prevê a degradação do centro para que a iniciativa privada – notadamente proprietários - possa reclamar ao poder público investimentos que valorizem suas propriedades e negócios futuros ou presentes, seja na forma direta de reformas urbanas, seja no perdão de dívidas ligadas à propriedade. Isso significa que as pessoas de baixa renda, como os sem-teto ou os trabalhadores informais e semi-formais que já habitam o centro e formam vibrante comunidade, precisam ser removidos ou realocados para as periferias. A ocupação Prestes Maia está próxima do futuro complexo viário da Luz, um importante entroncamento de linhas de trem e de metrô, o que valoriza enormemente seu valor pecuniário e aumenta as pressões por sua remoção. O processo de *gentrificação* do centro está em pleno funcionamento, com a diminuição das áreas de calçamento, que cedem espaço para carros, a remoção da população de rua, a substituição do comércio ambulante por bancas de jornal etc⁹.

Nesse sentido, sou da opinião que o encontro com o Prestes Maia se constituía em uma oportunidade de ouro de inversão do processo que normalmente premia os artistas chamados a valorizar os espaços *gentrificados* ou a *gentrificar*. Esse chamamento geralmente se dá na forma de exposições, de shows ou qualquer atividade de entretenimento ou de arte que adicionem valor ao estilo de vida que se quer criar, de modo a atrair compradores e consumidores de alta renda, que não moram no centro. Como parte da “recuperação”, quase sempre se oferece um *centro cultural*, que atende às necessidades de um consumo de luxo ao mesmo tempo que serve para a realização de atividades chamadas educacionais ou até mesmo de “responsabilidade social” – tipicamente desempenhadas por artistas, ou, mais estritamente falando, de servidores criativos prestando serviços genéricos de educação, entretenimento, arte e ‘cidadania’.

⁸ *Parachute* 116 São Paulo. Outubro, novembro e dezembro de 2004

⁹ O Fórum Centro Vivo publicou um completo dossiê sobre os processos em andamento no centro. O site do Instituto Pólis, membro do FCV, traz completa informação: <http://www.polis.org.br>

As condições sob as quais o encontro ocorreu também ajudam no entendimento da relação dos coletivos de artistas com o movimento dos Sem-teto: a iminência do despejo e a precariedade da situação então vivida pelo movimento, tanto no Prestes Maia quanto nas outras ocupações (que foram de fato despejadas, tal como a Plínio Ramos em 2005). As demandas do movimento em relação à sua sobrevivência imediata privilegiou um tipo de associação que foi o que parece ter rendido os resultados mais palpáveis e visíveis.

Esta colaboração pode ser expressa de várias maneiras: aumento da visibilidade política do movimento na mídia; aumento da potência da presença política na rua; formação de um anel protetor de colaboradores ao redor do Prestes Maia.

A iminência do despejo (tecnicamente a reintegração de posse) contribuiu para que a luta contra a invisibilização e criminalização do movimento por moradia tomasse o primeiro plano. Em outras palavras: era necessário aumentar o custo político do despejo, e “tirar o movimento das páginas policiais e colocá-lo no caderno de cultura”, como se dizia então. Esta tarefa começou com a mobilização dos instrumentos já disponíveis aos artistas: redes de contatos na mídia e em outras esferas de formadores de opinião). Uma série de atividades, relacionadas à arte ou não, puderam ser realizadas no contexto do movimento e dentro do prédio da ocupação Prestes Maia. O primeiro resultado da aproximação entre a ocupação e os grupos de artistas foi a exposição/evento chamado ACMSTC (dezembro de 2003). Toda uma variedade de experiências foi então realizada, desde um hotel montado dentro do prédio com moradores até quadros simplesmente pendurados em alguma parede, sem mais¹⁰. Em termos de visibilidade, este encontro parecia constituir a primeira manifestação socialmente visível da associação artistas/movimento dos Sem-Teto fora dos circuitos discursivos aos quais os movimentos sociais por moradia – e também os artistas em seus próprios circuitos - normalmente são confinados. Todavia, a visibilidade de fato conseguida então teve algo de, digamos, ambíguo, se levarmos em conta que o maior espaço dado ao evento na mídia foi na coluna social de Mônica Bérnago (Folha de São Paulo, 14 de dezembro de 2003). Não obstante, um forte elo afetivo e político entre a ocupação e uma nuvem de pessoas se formou em vários graus e conformações, irradiando em muitas direções as vivências proporcionadas pelo evento, inaugurando os desdobramentos futuros.

Um certo tempo de respiro após o ACMSTC parece ter sido necessário, para que a experiência fosse digerida por todos, tanto pela ocupação quanto pelos visitantes. O encontro não foi livre de contradições e estranhamentos entre as diversas partes. Alguns dos pontos de tensão dos quais me recorro mais vivamente incluem o desentendimento quanto ao funcionamento das instâncias internas de poder (quem decide quem pode ou não morar no prédio) e quanto ao grau de liberdade pessoal reclamada por artistas no que tange o espaço expositivo ou o uso de drogas. Apesar disso, muitos vínculos então forjados continuaram a frutificar na forma de contatos mais ou menos esporádicos, mais por iniciativa individual do que em nível de coletivos.

Uma nova ameaça de despejo traz nova mobilização de antigos e novos apoiadores: o *Reintegração de Posse x Integração sem Posse* (julho e agosto de 2005). Uma série de atividades, workshops, shows e apresentações foram agendadas para o prédio, principalmente aos sábados, para que fosse possível dialogar e interagir com os moradores e o movimento, ao mesmo tempo que se procurava simplesmente estar presente e desenvolver algum trabalho que pudesse despertar interesse da mídia. Grandes esforços foram feitos para conseguir inserção na mídia, que em geral se mostrava desinteressada, sem “fato jornalístico” para relatar.

¹⁰ Uma relação relativamente completa (pois preparada antes do evento) dos participantes do ACMSTC pode ser encontrada em <http://br.groups.yahoo.com/group/corocoletivo/message/5>.

Esta colaboração na construção da visibilidade política continuou em outras instâncias, como na colaboração com a frente que reúne os movimentos por moradia do centro, a FLM (Frente de Luta por Moradia). Ali foram propostas atividades conjuntas para que se aumentasse a potência de comícios ou protestos na rua, como foi o caso da manifestação em frente ao Fórum de São Paulo em 8 de agosto de 2005. Nessa oportunidade, camisetas foram impressas com uma única letra, que, em conjunto, faziam ler frases relevantes ao protesto. Outro evento semelhante foi o bloqueio da avenida Prestes Maia (7 de fevereiro 2006), realizada pela ocupação, a presença de artistas se fez notar, aumentando a visibilidade política da ocupação.

Muitas outras formas de colaboração e luta foram realizadas ao longo do processo como um todo. O *Escracho*, por exemplo, foi uma maneira de fazer visível algumas engrenagens do sistema de gentrificação (29 de outubro de 2005). Inspirado nos *escraches* argentinos, que procuram impedir a invisibilidade de torturadores e operadores da ditadura passada, a divertida excursão coletiva levou moradores e apoiadores para frente da casa do sub-prefeito Andrea Matarazzo, no rico bairro do Morumbi. Essa plataforma livre de ocupação de espaço público e de denúncia esgarçou a lógica da expulsão e assim abriu possibilidades poéticas, além de identificar os personagens por trás da máquina administrativa que operam a gentrificação.

O evento que parece ter concentrado de maneira mais clara as estratégias descritas acima, no meu entender, foi o despejo da ocupação Plínio Ramos. O despejo desta ocupação foi marcada para o dia 16 de agosto de 2005, e os moradores decidiram resistir. Para isso, se fecharam dentro do prédio quando a polícia chegou para fazer cumprir o mandado de reintegração de posse. O local fora previamente 'preparado' para receber a polícia, tanto na colocação de faixas e cartazes na fachada do prédio quanto na forma de um cenário que incluía a palavra gigante DIGNIDADE, escrita sobre placas de publicidade imobiliária capturadas da rua e posicionadas em linha na frente do prédio¹¹. Desta forma, as forças policiais foram forçadas a cair em armadilhas visuais, pois os fotógrafos presentes, da imprensa ou não, podiam registrar a encenação do desmonte de um direito fundamental da pessoa humana pelo aparato policial na forma de performance. Foi uma maneira de projetar uma imagem do movimento no mundo das imagens jornalísticas, usando as estruturas de circulação de imagem existentes. As placas foram depois apropriadas pelo Prestes Maia e funcionaram como uma espécie de *outdoor* protetor. Além disso, a presença de artistas e apoiadores dentro do prédio, junto com os moradores, permitiu a geração de imagens e testemunhos da parte interna, revelando uma fase do despejo que normalmente não ganha visibilidade e que é precisamente quando se cometem sérias violências.

O despejo violento resultou em intensa visibilidade para o movimento por moradia, que, apesar do alto custo humano, logrou em aumentar o ônus político de futuros despejos, talvez impedindo o do próprio Prestes Maia¹². As imagens correram o mundo, inclusive pela internet, gerando repercussões internacionais. Depois do despejo, um 'cortejo fúnebre' percorreu as ruas de São Paulo em protesto, em extensão ao embate poético ao redor dessa ocupação. Esse pode ter sido o primeiro furo significativo no discurso da imprensa que alegavam não haver "fato jornalístico" a relatar. Esse 'fato jornalístico' publicável apareceu mais tarde na figura da biblioteca do Prestes Maia, que encontrou grande repercussão e empatia por parte da imprensa.

As colaborações descritas até aqui entre os coletivos e o movimento parecem ter sido pouco problemáticas, já que a urgência do apoio fez convergir as necessidades de sobrevivência imediata do movimento com um arsenal e prática já estabelecidos entre os artistas, que descrevo genericamente agora como a *expertise* na construção e circulação de símbolos.

¹¹ O trabalho com as placas publicitárias fora iniciado no evento SPLAC, promovido pelo EIA.

¹² Conforme teria sido relatado depois pelo comandante do batalhão à coordenação do Prestes Maia.

Meu ponto a seguir é que se, por um lado, a associação artistas/movimento por moradia produziu resultados positivos e palpáveis na forma do crucial aumento de visibilidade e no alargamento do âmbito poético das ações urbanas, contribuindo para a sobrevivência pelo menos do Prestes Maia e para sua presente situação de relativa estabilidade política e legal, por outro lado esta mesma associação falhou em capitalizar e aprofundar os sentidos mais radicais da colaboração – e assim enriquecer o alargamento poético do encontro.

Se retomarmos aqui a questão da colaboração dentro das práticas coletivas como facilitadora da troca de estratégias e táticas de resistência e autonomia com outros atores sociais em tempo real, poderemos estudar as formas de colaboração e autoração que emergiram no contato entre os artistas, notadamente os coletivos, e o movimento.

Meu ponto é bastante simples: os coletivos de arte, tomados em sua generalidade, não souberam aproveitar o potencial da situação apresentada pela ocupação Prestes Maia por causa da baixa politização dos coletivos, sua falta de práticas coletivas internas e sua baixa capacidade de escuta.

Creio que isso ficou mais aparente nas tentativas de organizar e manter oficinas mais estáveis que suscitassem interesse nos moradores, mas estava igualmente presente em outras ações. A atitude geral parecia basear-se ainda na idéia que tínhamos algo a ensinar e eles a aprender, que iam desde habilidades como o desenho e até a manipulação do vidro. Mesmo quando se tentou inverter esta lógica, isto é, quando foram acertadas as aulas ministradas pelos próprios moradores, não parece ter havido suficiente interesse por parte dos artistas para a sustentação dessas atividades. Penso que a dificuldade em propiciar a participação ativa dos moradores nas atividades do sábado (que eram menos urgentes e apressadas que as manifestações de rua) e em outras que não fossem de emergência (do tipo celebração) passa pela disparidade de expectativas gerada pela baixa capacidade de escuta dos coletivos, por um lado, e pela dificuldade desses grupos e artistas de encontrar algo registrável para circulação em ambientes do mercado de arte.

Até mesmo nas ações de aumento de visibilidade, como na manifestação da Frente de Luta defronte o fórum (agosto de 2005), era possível verificar uma diferença de abordagem importante. Dois grupos de camisetas foram mobilizados, ambos trazendo uma letra por pessoa, que, lado a lado, formavam uma frase de grande presença física: um grupo delas foi trazida por um coletivo de arte, resultado de uma ação já realizada em outro contexto, trazendo as palavras *justiça social*. O outro grupo de camisetas fora trazido pelas diferentes ocupações e formavam a frase *sim habitação, não à exclusão*. A segunda frase fora decidida em uma dinâmica dentro de uma reunião do movimento no Prestes com artistas previamente. É importante colocar que não se discute aqui a qualidade estética de uma ou de outra (se uma foi 'mais arte' do que a outra), nem mesmo se discute a questão em termos de legitimidade – se uma ação foi mais legítima do que a outra. Sublinha-se aqui duas táticas diferentes que entenderam a colaboração de modos diversos. Essas duas ações parecem indicar que a figura da intervenção urbana ou da fabricação de símbolos não necessariamente contém a idéia da colaboração, ou pelo menos a coloca em outro patamar (no compartilhamento de palco, por exemplo).

A confusão acerca de sua própria natureza produtiva dos coletivos – empresa ou coletivo? - parece ter levado os coletivos a duas situações tão reveladoras quanto inusitadas. Refiro-me à Virada Cultural e à Bienal de Havana, dois eventos do circuito das artes.

A Virada Cultural é um evento promovido pela administração municipal de José Serra e Gilberto Kassab¹³. Trata-se de uma série de shows e eventos artísticos que acontecem ao longo de 24 horas, realizados principalmente no centro da cidade. Um edital convocara artistas para que propusessem suas ações, que então receberam apoio financeiro para sua realização.

O caráter de entretenimento foi bastante claro em suas duas edições (2005 e 2006), e um objetivo explícito foi o de atrair um público de classe média para o centro (pessoas que normalmente não vão ao centro). O papel desse evento dentro do processo de *gentrificação* me parece cristalino: preparação do centro como palco de consumo cultural, uma espécie de ensaio do tipo de “recuperação” proposto pelo poder público. Prova disso foi a limpeza social na forma da remoção física da população de rua na preparação do evento. A prefeitura, de fato, pôde instrumentalizar o sucesso do evento como vitória do cidadão comum contra os recentes e alarmantes ataques do PCC, conforme as manchetes “Virada Cultural é resposta da sociedade aa violência” (*Viva o Centro*, 22 de maio 2006) e “Paz, resposta da cidade ao terrorismo” (*O Diário do Comércio*, mesma data). Além disso, pôde acumular ganho político para a efetuação da *gentrificação* do centro, como anotou a publicação carioca *Eventos e Mercado* (24 de maio de 2006): “o presidente da São Paulo Turismo (SP Turis), Caio Luiz de Carvalho, ressaltou que a fusão da cultura com o turismo é o melhor caminho para a capital encontrar a sua identidade turística”¹⁴.

Alguns coletivos que desenvolviam atividades no Prestes Maia participaram da Virada Cultural com ações. No meu entender, esse foi um erro político crasso que diminuiu a potência do trabalho artístico dentro da cidade e com o movimento social. A falta de clareza do papel da arte no processo de *gentrificação* e da posição dos coletivos dentro da cadeia produtiva da arte levou à fácil cooptação dos trabalhos para dentro de um suposto consenso em torno da política paulista oficial de segurança, além da degradação da qualidade de eventual colaboração presente nos trabalhos, já que o território onde as ações ocorreram fora previamente higienizado.

Já a Bienal de Havana, o outro evento do circuito das artes do qual o Prestes Maia veio a participar, constitui uma história de marchas e contra-marchas, avanços e retrocessos. Seu enredo complicado e doloroso não será resumido aqui. Apenas aponto que o convite de participação feito pela Bienal de Havana a dois coletivos para que ocupassem uma sala da exposição em Havana, foi então estendido por eles aos demais coletivos de arte de São Paulo, fez aflorar uma série de dilemas e impasses envolvendo a burocracia que domina a organização e seleção desse evento, as burocracias ministeriais etc. Não tratarei desses impasses aqui, ainda que estes sejam muito reveladores no que tange a constituição do coletivo como logomarca e sua circulação no mercado internacional das artes. Na discussão acerca da melhor forma de ocupar o espaço oferecido, consensuou-se que o Prestes Maia parecia indicar um campo de trabalho que vinha sendo comum aos coletivos convidados, e que os trabalhos desenvolvidos ao redor da ocupação pareciam resumir de forma potente como cada um de nós entendia a intervenção urbana, sendo portanto, o palco ideal para uma espécie de sala paralela, onde os trabalhos de arte encontrariam espaço expositivo ideal, ao lado de um trabalho-protesto na sala em Havana. Assim, depois de descartar a Vila Madalena como lugar de exposição, ficou decidido que faríamos uma exposição simultânea no Prestes Maia e na Bienal – *Território São Paulo* -, o que ocorreu no dia 27 de março de 2006.

¹³ José Serra foi eleito prefeito pelo PSDB, mas renunciou ao cargo, legando Gilberto Kassab, do PFL. A Virada Cultural foi trazida a São Paulo por Serra, que teria se inspirado nas Noites Brancas de Paris. A programação era de caráter fortemente de entretenimento (shows), mas emprestava linguagem ligada aa intervenção urbana e também da ‘recuperação do centro’.

¹⁴ Uma boa coletânea de reações na imprensa pode ser achado no site oficial da Virada Cultural: <http://www.viradacultural.com.br/index.php?i=11&nid=180>.

Em brevíssima reflexão, eu anotaria que os sucessos obtidos no processo do *Território São Paulo* podem ser encontrados na maravilhosa 'vernissage' no prédio, além da posição marcada pelos artistas frente à burocracia estatal e máfias da arte. No lado das perdas, eu anotaria a destruição de instâncias coletivas de decisão pactuadas (como a reunião dita 'presencial') em favor de práticas desonestas de abafamento de dissenso, além do aparelhamento mais ou menos aberto do Prestes para fins privados de valorização de logomarcas no mercado internacional da arte.

Dois outros eventos significativos mas que não serão analisados aqui foram a Biblioteca e a Escola Popular Prestes Maia. Este último foi um projeto elaborado para reunir as iniciativas artísticas e educacionais ao redor da ocupação de modo que a tentar sua viabilização como processo de médio e longo prazo. A biblioteca foi organizada por Seu Severino, morador do Prestes Maia a partir de livros que recolheu na sua atividade de catador. A biblioteca repercutiu muito bem na imprensa e atraiu grande atenção midiática. Uma análise desses fenômenos terá que ser feita em outra oportunidade, a despeito de sua importante presença no histórico do Prestes Maia.

Reflexões finais

Como reflexão final, gostaria de dizer que não procuro diminuir a experiência da aproximação com o movimento social, nem desautorizar práticas ou resultados (como se pudesse). Acredito que muitas experiências que vi ou vivi, ou das quais fiquei sabendo, apontam para formas e práticas interessantes e necessárias para a construção de cartografias que dependem de formas colaborativas de elaboração – tal como as cartografia dos poderes, dos afetos e do trabalho sob o capitalismo hoje, ou ainda o problema da representação, tão premente para os coletivos. Igualmente, porém, procurei separar práticas que acredito ser de natureza expropriativa de discursos de resistência. Em outras palavras, procurei aclarar, a partir de meu ponto de vista, questões acerca do que estamos a resistir, o que queremos dizer com dissenso, como buscamos lidar com a representação, enfim, enriquecer um vocabulário do comum em oposição às formas mercadológicas dominantes. Considero, como artista imerso no universo que descrevi, que o mercado ou o capitalismo não é um lugar onde entramos ou de onde saímos se quisermos, mas sim um tipo de relação - o mercado somos nós. O capitalismo somos nós nos relacionando de certa forma específica, nos relacionando de modo a reproduzir as práticas de mercado em nossas relações pessoais ou poéticas.

É verdade que algumas questões que levantei, como a questão da autoria ou mesmo da apropriação privada do comum na forma do registro e circulação de práticas colaborativas, abrem novos problemas. Entre eles, o problema do registro: todo registro é expropriador? Todo o registro precisa ser colaborativo? Como seria possível fazer circular trabalho ou registro sem apropriação privada do comum?

Longe de ter resposta a essas questões, que são parte de um acalorado debate, aponto que o problema assim posto pelo menos recoloca algumas questões que normalmente passam sem consideração: a circulação da obra de arte é uma fase de sua valorização; o papel do curador como gerente médio fica mais claro; a pactuação da colaboração em termos não exploradores é colocada em questão..

O ganho mais visível, porém, me parece ser a transferência das questões para dentro do problema do papel do artista dentro da cadeia alimentar da arte. Em outras palavras, o que parecemos experimentar é a emergência de nossa nova condição. Me parece que no capitalismo de hoje, a categoria 'artista' não seja muito útil para descrever o trabalho que fazemos, a despeito de sua corréncia no passado. O que parece designar melhor nossa condição seria a prestação de serviços do tipo artístico. As habilidades que antes eram reunidas dentro do delineado reino das 'Artes' (e

nenhuma nostalgia vai aqui) encontram-se hoje espalhadas pela sociedade em novas configurações. Uma consequência radical disso é que poderíamos nos descrever mais corretamente como uma força de trabalho intelectual e criativo genérico, auxiliada pela tecnologia ou não. Longe de ser de ser uma definição teórica, esta descrição profissional contempla todas as atividades que, por exemplo, desenvolvi no ano de 2006: os cursos que idealizei e ministrei, as exposições das quais participei ou organizei, as ilustrações que realizei e publiquei, traduções que fiz – e mesmo a tese que defendi...

De fato, me parece que *nenhum* dos membros dos coletivos de arte de São Paulo (ou os próprios coletivos) vive exclusivamente da arte (salvo exceções que desconheço), mas sim dessas atividades genéricas criativas e intelectuais. Seria mais acurado falar de *práticas artísticas disponíveis*, isto é, das atividades que envolvem habilidades do tipo artística. Não parece existir mais a profissão que monopoliza esses saberes, tal como amplamente anunciado dentro da própria arte (“toda pessoa é um artista”, “a morte do autor” etc.). O rótulo artista serviria apenas para indicar um universo de habilidades de organização visual ou espacial, em geral oposta à produção de textos, ou ainda uma figura um tanto nostálgica à qual nos apegamos na tentativa de nos distinguir da vasta massa de trabalhadores munidos de habilidades bastante parecidas – alguns chamam esta força de trabalho de *cognitariado*¹⁵.

Isso ajudaria a explicar, inclusive, como certos coletivos de arte conseguem sem nenhum pejo fazer transitar o valor da colaboração para a apropriação privada, do movimento social para a grande corporação, por vezes agindo nos dois lados das batalhas da *gentrificação*, por exemplo. A logomarca é que se alimenta desse trânsito, já que conteúdos importam menos que eventos de valorização de nome-logomarca. Assim, o prestígio ganho na rua pode ser vendido na galeria ou na agência de design ou publicidade. Que o designer, o publicitário ou mesmo o artista individual participem desse processo de apropriação e o façam possível me parece bastante previsível, pois esse processo é precisamente o que define suas profissões. Meu ponto é que um coletivo de arte que quer falar de resistência ou alternativa às formas mercadológicas precisa levar em consideração sua própria condição de produtor colaborativo.

É importante frisar que não se trata de coibir que cada coletivo ou artista aja da maneira que achar melhor, e que não se trata de prescrever maneiras corretas e incorretas de agir. Mas cabe apontar que há potência a ser realizada quando o símbolo disparado na situação de luta permite não só a pronta comunicação de uma situação ou idéia ao público em geral, mas que sua elaboração também tenha sido um campo de formulação comum. Em outras palavras, a formulação de símbolos *para outros* não é o mesmo que em colaboração *com o outro*. A idéia é fazer do símbolo uma manifestação pública e visível da possibilidade da formação do espaço público.

A constituição do espaço público como espaço de luta e de criação poética coletiva se dá menos pela força de formulação de símbolo específico do que pela abertura da liberdade de dentro desse espaço, sem a necessidade do especialista em símbolo – o artista – precise ser o único autor. *Somos todos autores – todos temos autoridade.*

Até os vídeos acerca do Prestes Maia ou do movimento por moradia parecem trazer, em termos gerais, uma certa dificuldade de apresentar um contexto mais amplo de atuação, de apresentar um encadeamento de acontecimentos que tenha levado àquela situação de tensão, focando quase sempre sobre a ação policial como cenário dado de atuação estética. De alguma forma a intervenção artística em si e seus autores sempre ganham contornos precisos, mas os outros colaboradores

¹⁵ Este é outro rico debate em andamento, realizado, entre outros, por Lazzarato e Zizek.

ganham baixa capacidade de representação e tendem a ser apresentados como coadjuvantes à ação artística.

Em termos do aumento do custo político da desocupação do Prestes, conseguimos elevá-lo ao ponto de que hoje (dezembro de 2006) as negociações de viabilização da reforma e uso habitacional do prédio estão em andamento em nível federal e a permanência do movimento está garantida, pelo menos nos meses a seguir. Ademais, um círculo de apoiadores mais amplo foi criado, aliviando o grupo inicial, composto majoritariamente de artistas, das tarefas de sobrevivência. Nosso próprio amadurecimento como coletivos trabalhando lado a lado pode ser creditado à experiência vivida ao redor do Prestes Maia. Mas é difícil furtar-nos ao fato de que coletivos não souberam aproveitar ao máximo o potencial do Prestes Maia, creio que por causa de sua baixa politização e pelas falta de práticas coletivas internas desses grupos, além de um entendimento mais político da situação da moradia em termos da gentrificação e também da sua própria situação dentro de uma cadeia produtiva das artes.

Sintomas da pouca exploração do processo colaborativo e do déficit organizacional dos coletivos podem ser detectados não só na dificuldade que os artistas têm em mobilizar os moradores do Prestes, mas também no pouco efeito que parecemos ter tido na promoção da democracia interna. Em outras palavras, falhamos em multiplicar os focos de poder dentro do Prestes Maia e em encorajar a autonomia como prática política pessoal, equilibrando a alta centralização do poder da ocupação. De fato, a hierarquia piramidal de poder da ocupação, cujo ápice está acima das lideranças femininas visíveis, pode ser percebida no fácil aparelhamento da ocupação pelo aparato eleitoral do Partido dos Trabalhadores, que em sua nova fase não vê problemas no aliciamento de votos de cabresto dentro do prédio. Estas práticas de poder embotam a busca de autonomia e vai contra o espírito libertário que vejo ao redor dos coletivos, e acabam por degradar a qualidade das trocas colaborativas. Além disso, acho curiosamente sintomático que não tenhamos conseguido financiamento para atividades desenvolvidas dentro do Prestes. Nenhum dos contatos, instituições ou corporações com os quais normalmente trabalhamos lograram, por uma razão ou outra, ser mobilizados na construção de trabalhos dentro da ocupação.

Uma forma de iniciar uma reflexão acerca das práticas colaborativas no contexto do encontro dos coletivos com o movimento por moradia poderia começar com a pergunta: o que aprendemos com o Prestes? O que eles nos ensinaram? Isso poderia abrir uma fissura conceitual para a nossa avaliação e aprendizado.

São Paulo, dezembro de 2006