

**UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES**

PÓLEN PEREIRA SARTÓRIO

O fenómeno da gentrificação e a arte contemporânea: como os produtores da gentrificação se utilizam da arte para legitimar determinados lugares.

PORTO
2022

PÓLEN PEREIRA SARTÓRIO

Tese apresentada ao Programa Doutoral em Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes – Universidade do Porto para obtenção do título de doutora em Artes Plásticas.

Orientadora: Prof. Dra. Raquel de Oliveira Pedro Garbelotti

Coorientador: Prof. Dr. Fernando José Pereira

PORTO
2022

Aos meus pais,
à minha orientadora, Prof. Dra. Raquel Garbelotti;
ao diretor do doutoramento, Prof. Dr. Fernando José Pereira,
e aos colegas que caminharam comigo nesta jornada.

When art intervenes in the forms of representation through which subjects construct themselves as universal and flee from difference, should we not welcome it - along with art involved in new social movements - as a contribution to the deepening and extension of public space?

Rosalyn Deutsche, 1996.

RESUMO

Esta tese é um caminho à compreensão das práticas artísticas contemporâneas, atreladas às mudanças nos centros urbanos de algumas cidades, vistas sobre o olhar de alguém de fora. A transformação “sutil” que a arte pode ter em um determinado espaço e artistas que trabalham como turistas nesses mesmos sites. É inevitável desvincular o papel da arte contemporânea e seu “chamado” pelos setores imobiliários e governamentais como uma forma de mudança que, na maioria das vezes, beneficia somente uma parte da população e exclui outra, como é possível observar no processo de gentrificação dos lugares.

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea; arte pública; turismo; *site specific*; gentrificação.

ABSTRACT

This thesis is a way to understand contemporary artistic practices, linked to changes in the urban centers of some cities, seen through the eyes of an outsider. The “subtle” transformation that art can have in a given space and artists who work as tourists on these same sites. It is inevitable to detach the role of contemporary art and its “calling” by the real estate and government sectors as a form of change that, in most cases, benefits only a part of the population and excludes another, as it is possible to observe in the process of gentrification of places.

KEYWORDS: contemporary art; public art; tourism; site specific; gentrification.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 CAPÍTULO I - A IMERSÃO NO LUGAR	13
2.1 O <i>ARTISTA-COMO-TURISTA</i>	27
2.2 TRABALHO I	33
2.3 TRABALHO II	40
2.4 TRABALHO III	43
3 CAPÍTULO II – O LUGAR DO OUTRO	52
3.1 O BAIRRO DOS ARTISTAS: a gentrificação no SoHo	65
3.2 CULTURA E PARCERIAS: a Sala São Paulo e a Associação Viva o Centro	73
4 CAPÍTULO III – O ARTISTA FORA DE LUGAR	89
4.1 O CONFLITO ENQUANTO ARTISTA	100
5 CONCLUSÃO - ESTAMOS À MERCÊ?	102
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

INTRODUÇÃO

Percorrer a cidade e os espaços comuns pode ser um mero deslocamento ou um processo de crítica e reflexão sobre o lugar no qual se está inserido. Olhar de forma atenta para o lugar e principalmente quem está naquele espaço é um desafio cada vez mais difícil a ser explorado na contemporaneidade, seja por questões temporais, seja por distanciamentos impostos, seja por puro desinteresse. Dirigir a atenção para o outro é uma provocação que deveria estar presente a todo momento no cotidiano, a fim de pensar em espaços mais justos e democráticos. No entanto, algumas intercorrências impossibilitam tal atenção e jogos de poder e de interesses muitas vezes acobertam ou deslocam lugares, pessoas e relações que não são atrativas de estarem “ali”, dificultando a observação cuidadosa e ativa do *site*.

Quando se fala em observação, ainda é presente a ideia de distanciamento: o *eu observa o outro* que não se identifica com o *eu*. Por isso, esta tese propõe pensar de maneira crítica (e autocrítica) sobre os espaços, os lugares e o papel dos artistas e das instituições de arte na atualidade, bem como suas relações com o outro e, mais ainda, *com o lugar do outro*. A partir de um olhar inserido nesse lugar mutável, este texto busca confirmar a hipótese de que artistas e instituições de arte são evocados a todo momento para ser instrumento de mudança de um lugar pré-determinado — mudança física, econômica e social —, em um fenômeno chamado gentrificação. Para isto, três apontamentos cruciais foram levantados: *a imersão no lugar*, *o lugar do outro* e *o artista fora de lugar*.

CAPÍTULO I: A IMERSÃO NO LUGAR

Para iniciar a reflexão sobre o *lugar do eu* e o *lugar do outro* e em qual ponto eles convergem, será feito um levantamento bibliográfico sobre conceitos de “lugar” na arte e ativação destes lugares: entender a não neutralidade do lugar é a fase inicial deste texto; quando os trabalhos artísticos são deslocados para fora dos museus e galerias, na chamada *public art*; passando pelos projetos *site specific*; e caminhando até o *novo gênero da arte pública*, no qual a inclusão e o envolvimento do outro é essencial para o trabalho acontecer. Nesta primeira parte, concorda-se com os textos de Miwon Kwon e

Suzanne Lacy, em que o lugar não é mais entendido como um mero espaço físico, mas um conjunto de relações que, muitas vezes, se tornam mais importantes que a própria obra, principalmente entre o artista e o espectador, bem como os discursos que circulam por ali.

Em seguida, uma reflexão sobre diferentes artistas e como trabalham é colocada em questão nesta tese. Como dito por Ricardo Basbaum, em um de seus textos do *Manual do artista-etc.*, “[...] um artista não é algo de que se possa exigir limites rígidos ou absolutos, revelando-se mais como um trânsito¹” e, com esse transitar, não somente entre espaços e lugares, mas também entre outras disciplinas para além da arte, como a sociologia, a geografia e a economia,

[...] os limites que jogam com a determinação e a identidade do artista não mais se configuram em simples problema de cruzamento de fronteiras (entrar e sair), mas sim enquanto delineadores de uma figura de espacialidade que acaba conduzida a vivenciar estes atravessamentos a partir de uma possível singularidade de inserção: escapar das determinações de um campo ou mesmo amplificar sua atuação a partir de uma deliberada mistura de linhas de identidade marcam também a seu modo o território do artista e suas realizações².

Por isso, é possível trabalhar em projetos artísticos até mesmo de forma parecida a um *artista como turista*, como é proposto por esta tese, a partir das análises dos *artistas como experimentador*, *artista como repórter*, *artista como analista* e *artista como ativista*³ de Lacy.

Inevitavelmente, todas essas formas de trabalho de um artista flutuam entre limites e lugares diferentes que requerem a percepção constante dessa alteridade e um cuidado nas relações ali estabelecidas. Claire Bishop e Hal Foster são fundamentais nesse ponto da pesquisa para discorrer sobre democracia de relações e distanciamento. Permeando entre os discursos e a ativação do lugar, os dois autores acrescentam a discussão das relações do artista, do lugar da arte e do lugar em que se faz arte ao tratarem sobre a distância crítica entre o artista e o outro. Afinal, adentrar no espaço do outro requer muito

¹ BASBAUM, Ricardo Roelaw. *Manual do artista-etc.* 1a. edição. Beco do Azogue, Rio de Janeiro, 2013, pg. 67.

² Id., p. 68.

³ O aprofundamento e a melhor definição de quais as diferenças e as semelhanças na forma de trabalho desses artistas será feito no primeiro capítulo.

mais que apenas um olhar atento e envolve outros diálogos que, muitas vezes, acabam se esvaziando por motivos de muita ou pouca distância.

Ao final da primeira parte deste capítulo, tendo em vista toda o aporte teórico apresentado sobre distância crítica, é apresentada uma série de trabalhos em arte, criados para que traduzissem a questão do turismo e principalmente a dificuldade do distanciamento em *se entender como turista* em alguns momentos⁴ e, em outros, *observar os turistas* como uma não parte desse grupo. Os três trabalhos apresentados foram norteados a partir do texto “Das Ligações”, de Fernando José Pereira, coorientador desta tese e, na data, diretor do curso de Doutorado em Artes Plásticas da Universidade do Porto.

Nesse caso em específico, os trabalhos desenvolvem, de maneira prática, a discussão sobre o distanciamento e o *artista-turista* e foram criados na tentativa de colocar em primeiro plano algumas conexões possíveis dentro da sociedade como um todo, “conexões entre arte&vida (o ‘an-artista’ de Kaprow) e arte&comunidades, abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento”⁵. Como dito por Basbaum, o artista-etc. é aquele que levanta um questionamento sobre a natureza e seu papel como artista⁶, de modo a circular em diversas categorias.

CAPÍTULO II: O LUGAR DO OUTRO

No segundo momento desta tese, contextualizar as mudanças ocorridas nas cidades e perceber os reais interesses em algumas delas são os norteadores deste capítulo. Na década de 1960, a socióloga Ruth Glass percebeu que algumas pessoas estavam se vendo “forçadas” a mudarem da região central de Londres para as periferias a partir de uma tentativa do governo e do setor imobiliário de “revitalizar” o centro da cidade. A esse

⁴ Por denominação, turismo é todo movimento de sair da sua cidade e ficar até um ano em outra, então, ainda é possível se entender como turista mesmo estando familiar a um determinado lugar. Portanto, o distanciamento se confunde inúmeras vezes quando se pensa um trabalho ou estudo direcionado a determinado lugar, como foi o meu caso em relação à cidade do Porto.

⁵ BASBAUM, Ricardo Roelaw. *Amo os artistas-etc.* Publicado em Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais, Rodrigo Moura (Org.). Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005. pg. 2.

⁶ Id., p.1.

fenômeno, Glass chamou de gentrificação. O termo é utilizado quando um conjunto de fatores faz com que uma parte da população seja “trocada” por outra com maior poder aquisitivo em um espaço que, por vezes, ficou à mercê e agora tenta ser reformulado para atrair investimentos e aumentar a economia local. Para entender melhor como esse fenômeno se difere de outras mudanças que sempre aconteceram nas cidades, os textos de Neil Smith são usados a fim de criar uma cronologia da gentrificação e expor algumas formas de atrair capital privado para uma área que será gentrificada.

Uma das formas encontradas para gerarem uma mudança significativa em determinado lugar, que também é a hipótese desta tese, é através da arte. Para tentar confirmar essa hipótese, dois estudos de caso são apontados: o bairro do SoHo, em Nova Iorque, e a Sala São Paulo, no centro da cidade de São Paulo. A escolha desses dois lugares se deve ao fato de ambos serem espaços onde circulavam pessoas marginalizadas pela sociedade e que hoje se destinam a pessoas com um altíssimo poder aquisitivo, uma vez que o SoHo é um dos bairros mais caros da cidade de Nova Iorque e a Sala São Paulo é um espaço para concertos de música erudita, que culturalmente está ligado à elite.

Através de registros de artistas, estudos demográficos, propagandas do setor imobiliário e do próprio governo, é possível acreditar que a arte teve um grande papel nessas mudanças nos bairros e suas adjacências. Elevar o poder aquisitivo de uma área não é uma tarefa fácil. Tanto no SoHo quanto no centro de São Paulo, houve confrontos relatados entre os que *já estavam ali* e os que *gostariam de tirar essas pessoas de lá*. Um questionamento que não deve ser ignorado de forma alguma neste segundo capítulo é para quem a *revitalização* (*reurbanização, modernização, renovação* ou qualquer outro termo empregado) está, de fato, trabalhando.

CAPÍTULO III: O ARTISTA FORA DE LUGAR

Ao final deste ciclo, o terceiro e último capítulo propõe colocar em prática o distanciamento crítico a partir de trabalhos desenvolvidos durante o programa de doutoramento na cidade do Porto. A cidade do Porto, principalmente os portueses, tem vivido anos bem difíceis ao tentar conciliar o turismo e o aumento excessivo dos custos

que crescem bem mais que os salários. Os despejos e os preços surreais aplicados nas rendas são situações corriqueiras na cidade e sempre discutidas, quer na universidade, quer nos canais de comunicação ou mesmo em movimentos nas ruas.

Neste terceiro e último capítulo, a participação e a observação ez-se essencial para entender quais são os norteadores e problemáticas de *falar pelo outro* ou *falar como o outro*, uma vez que trabalhar como um *artista-come-turista* pode ser extremamente redutor, mas também trabalhar como um *artista-come-ativista*, nessa situação, seja presunçoso demais.

Esse paradoxo constante em pensar sobre a maneira como se está trabalhando, *a favor de quem e para quem* se está pensando o trabalho plástico, retoma o conceito de *artista-etc.*, de Basbaum. Por vezes, o distanciamento força uma autorreflexão: deve-se ou não aceitar participar desses tipos de trabalhos ou os artistas que aceitam tais convites estão sendo coniventes com a situação e usando o outro para se promoverem.

De antemão, vale ressaltar que esta tese concorda com Basbaum quando diz que: “amo os artistas-etc. Talvez porque me considere um deles, e não é correto odiar a mim mesmo”⁷.

⁷ BASBAUM, 2005, p.2.

A IMERSÃO NO LUGAR

*If public space is to be more than a mere planning cliché, then, it must be fed constantly with a supply of collective energy in all its manifestations – political, economic, social, theatrical, as well as artistic. The fourth dimension of public space is its utilization*⁸.

*If public art is indeed to be public, it is to fulfill social needs of a specific environment as well as to satisfy the aesthetic intent of the artist and to fulfill the highest possibilities of its culture, it must be more than decoration, more than cosmetic, more than an artifact. It must be able to engage at least a portion of its audience at the core of its own experience, and at the same time to extend that experience. The art must relate to the space in which it is located, not just in formal terms of scale and visibility, but also in terms of the ambience, the spirit, the significance of that space for its residents*⁹.

O espaço sempre foi um lugar a ser conquistado. Do próprio espaço do indivíduo em sociedade (no sentido abstrato de espaço) ao espaço fora da terra (tripulando uma “espaçonave”), é provável encontrar registros de conflitos, mediações e sobretudo investimentos para tal conquista. Discorrer e levantar questionamentos sobre as relações que ocorrem no espaço compartilhado em sociedade e buscar entendê-las é o principal desafio deste capítulo e desta tese. Para isso, estudos entre teóricos, críticos e trabalhos de arte foram levantados a fim de ampliar o conceito de espaço e lugar, bem como questionar como e por quem, de fato, esses espaços são ativados.

Walter Grasskamp e Lucy Lippard, autores que abrem esta pesquisa, são apenas alguns dos muitos críticos no campo da arte contemporânea que discorrem sobre as relações reais que devem existir no espaço público — relações que vão além da decoração e são desprovidas de apatia. A não neutralidade do lugar já vem sendo debatida no decorrer da arte contemporânea desde o surgimento da *public art* em meados dos anos de 1960

⁸ “Se o espaço público é para ser mais que um planejamento clichê, então deve ser alimentado constantemente com fornecimento de energia coletiva em todas as suas manifestações — políticas, econômicas, sociais, teatrais, bem como artísticas. A quarta dimensão do espaço público é sua utilização”. (tradução nossa). GRASSKAMP, Walter. *Art and the city*. IN: *Contemporary Sculpture. Projects in Münster*, 1997. Klaus Bussmann (editor). Alemanha, 1ª ed. Janeiro, 1990. p.8

⁹ “Se a arte pública é, de fato, para ser pública, ela é para atender as necessidades sociais de um ambiente específico, bem como satisfazer a intenção estética do artista e cumprir as mais altas possibilidades de sua cultura, deve ser mais que decoração, mais que estética, mais que um artefato. Ela deve ser capaz de engajar pelo menos uma porção da sua audiência no centro de sua própria experiência, e, ao mesmo tempo, estender essa experiência. A arte deve se relacionar com o espaço em que esta inserida, não somente nos termos formais de escala e visibilidade, mas também nos termos de ambientação, espírito e significado daquele espaço para seus residentes.” (tradução nossa) LIPPARD, Lucy. *Get the Message?: A Decade of Art for Social Change*. E. P. Dutton. 1ª ed. 1984. p.38.

e, cada vez mais, a apropriação do lugar para a criação de novos trabalhos é percebida não só de modo físico, mas também contextual.

Ao final da década de 1950 e no início da década de 1960, as convenções das e nas instituições de arte¹⁰ foram desafiadas pelos artistas através da utilização de diferentes experimentações: *happenings*, performances e veículos de informação (como o rádio e a televisão) eram algumas das formas encontradas para confrontar a então dualidade pintura e escultura. Ao fazerem uso das novas mídias, os artistas tentaram ultrapassar os limites institucionais, realocando e reestruturando as experiências artísticas, tanto nas concepções dos trabalhos quanto na recepção pelo público. Nessa tentativa de quebra dos paradigmas já instituídos no campo das artes, os trabalhos plásticos começaram a se expandir para além dos ateliês e das paredes de museus e galerias.

Inicialmente, de fato, a *public art* foi um termo designado para toda e qualquer escultura ou instalação que estivessem fora das galerias ou museus e fossem situadas em locais públicos. A transposição desse tipo de obra para os locais públicos foi meramente física — uma vez que, independentemente do local no qual a obra estivesse instalada, sua troca para/com o espectador em nada se distinguiria. Essa mudança de lugar puramente físico, do interior das instituições de arte para o local externo, foi também uma maneira de expansão do mercado da escultura bem como uma forma “simpática” de “revitalização” de centros urbanos. Apesar do caráter de afrontamento mercadológico, não se deve esquecer que a maioria dos trabalhos pensados para o lugar externo à instituição de arte eram comissionados ou patrocinados por órgãos públicos e privados. A *public art*, em geral, é repleta de trabalhos que são criados através de programas e projetos governamentais em arte para o espaço público, principalmente lugares públicos entendidos como “vazios”. No final dos anos de 1960, alguns artistas, críticos e teóricos do campo das artes começaram a diferenciar o que seria a *arte pública* da *arte para o espaço público*.

¹⁰ Ao falar em instituições de arte, compreende-se tudo aquilo a que o artista deve (ou deveria) estar atrelado: museus, galerias, curadores, universidades, institutos, marchans etc.

Conhecida como *site specific*, os trabalhos criados e pensados para o espaço público começaram por não entender o espaço como um lugar homogêneo. O *lugar* em si tornou-se mais um elemento para a criação de um trabalho pensado para o espaço público, bem como quais os materiais seriam utilizados, suas dimensões e particularidades. Ao contrário do que a escultura como monumento se prestava a fazer e o que se fazia no surgimento da *public art* (basicamente deslocar obras dos espaços já institucionalizados para o lado externo), os artistas que trabalhavam para/com o espaço público buscavam dialogar com o *lugar*, o *espaço* e os *discursos* que poderiam circular por ali, atentando-se às especificidades já presentes no lugar antes de o ocuparem. Para tais artistas, é possível dizer que o lugar, quando ocupado de maneira influente (no sentido de influir no espaço de forma a se apropriar dele), se potencializa e é acionado como parte integrante de uma obra, de uma linguagem e do cotidiano. Não caberia mais negar que ali existe algo anterior a um possível trabalho – a mera transposição e o deslocamento de uma obra de arte não eram mais suficientes.

A fisicalidade do lugar como uma preconcepção para os trabalhos questionava e “[...] resistia às forças do mercado econômico capitalista, no qual circulavam obras de arte como mercadorias transportáveis e transferíveis”¹¹. Artistas como Richard Serra criavam a partir dessa perspectiva, na qual as obras eram intervenções no espaço público e “exclusivas” para o lugar específico em que foram pensadas, estabelecendo uma “[...] relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho”¹². *Tilted Arc*, obra criada por Richard Serra e encomendada para a Federal Plaza em 1979, pela *US General Services Administration* (GSA), é uma escultura pensada *site specific*, que gerou inúmeras polêmicas ao ser projetada, realizada e, por fim, removida do lugar original. No artigo de Senie¹³, há uma citação do próprio Serra sobre o projeto da escultura e o local onde seria feita:

No início, o espaço da Federal Plaza não me interessava. É um “pedestal espacial” em frente a um edifício público. Há uma fonte na praça, próximo à qual normalmente se esperaria que houvesse uma escultura, de modo

¹¹ KWON, Miwon. *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*. MIT Press, 2004. p.12.

¹² KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Revista Arte & Ensaios, no 17, EBA/UFRJ, 2008. p.167.

¹³ SENIE, Harriet F. *The ‘Tilted Arc’ Controversy: Dangerous Precedent?* - University of Minnesota, 2002. p.152.

que o conjunto geral embelezasse o edifício. Encontrei um modo de deslocar ou alterar a função decorativa da praça e de fazer as pessoas entrarem no contexto ativo da escultura. Pretendo construir uma obra de aproximadamente 36 metros de comprimento, em um largo semicircular. A escultura vai atravessar o espaço todo, bloqueando a vista da rua para a Courthouse e vice-versa. Terá 3,70m de altura e uma inclinação de 30cm na direção da Courthouse e do Federal Building. Será um arco bastante suave que envolverá com seu volume os transeuntes que caminhem pelo espaço da praça.

Com intenções de integrar o espectador como parte da obra e fazer com que o espaço fosse parte fundamental da escultura, depois de quase 10 anos da criação de *Tilted Arc*, de acordo com Senie¹⁴, Richard Serra se viu em uma situação na qual foi obrigado a “trocar” sua escultura de lugar. Várias foram as reações negativas para/com a obra. Alguns diziam que ela era uma “barreira arquitetônica que destruía a espacialidade e a utilização da praça”, ou “uma peça incomodamente agressiva, provavelmente a obra de arte pública mais feia da cidade”. Muitos trabalhadores da praça assinaram petições nas quais diziam que a obra bloqueava as principais entradas e tornava o acesso aos prédios “incômodo e confuso”; que a peça “destruía brutalmente as vistas e amenidades da praça”, projetando “uma sombra agourenta e ameaçadora”. Outros eram contra o uso de dinheiro público para custear uma peça que “desfigurava a praça”, “bloqueava a visão e perturbava o caminho dos pedestres”, e contra a escultura como um potencial “atrativo para grafiteiros”¹⁵.



¹⁴ Id. p. 154.

¹⁵ Id. p.154.



FIGURAS 1 e 2: Richard Serra
Tilted Arc, 1981

Segundo Senie¹⁶, após muitas questões em torno da obra de Serra, decidiu-se pela sua remoção. Foram enviados mais de 150 questionários para várias instituições, de museus e galerias a universidades, para saber se alguma estaria interessada em adquirir a escultura. De maneira categórica, em 1987, Richard Serra declarou:

Eu não estou aqui para participar de atividades de busca de novos terrenos, não existem locais alternativos para *Tilted Arc*... remover a obra é destruir a obra.

Para Kwon¹⁷, o episódio da remoção da obra de Richard Serra parece ter feito com que as relações entre *site*, obra e espectador se tornassem um assunto de cada vez mais de interesse por parte dos artistas contemporâneos. A noção de *site* expandiu-se e passou a incluir outros aspectos, além da inseparabilidade física entre obras e o lugar onde estão instaladas.



FIGURAS 3 e 4: Remoção de *Tilted Arc* em 15 de março de 1989.

¹⁶ SENIE, 2008. p.160.

¹⁷ KWON, 1997. p.89.

Inicialmente, de fato, as condições físicas do espaço expositivo se colocam como o ponto inaugural para as práticas *site specific*. Ao longo de experimentações e criações de trabalhos, as relações foram se modificando, podendo ser consideradas muito além das particularidades físicas do lugar. As mais diferentes formas de pensar uma obra foram levantadas por artistas com o propósito de crítica institucional e Miwon Kwon apresenta essas práticas, que criticam diretamente a relação dos artistas com o espaço expositivo proposto pela galeria/museu, como um *site institucional*.

*Whether articulated in political and economic terms, in epistemological terms or in systemic terms of uneven labor relations, it's rather the techniques and effects of the art institution as they circumscribe and delimit the definition, production, presentation, and dissemination of art that becomes site of critical intervention.*¹⁸

*More than just the museum, the site comes to encompass a relay of several interrelated but different spaces and economies, including the studio, gallery, museum, art criticism, art history, the art market, that together constitute a system of practices that is not separate from but open to social, economic, and political pressures. To be "specific" to such a site, in turn, is to decode and/or recode the institutional conventions so as to expose their hidden operations - to reveal the ways in which institutions mold art's meaning to modulate its cultural and economic value; to undercut the fallacy of art's and its institutions' autonomy by making apparent their relationship to the broader socioeconomic and political processes of the day*¹⁹. (KWON, 2004. p. 14)

De acordo com Kwon, esse deslocamento proposto pelos artistas ao pensarem um trabalho não só para as paredes do museu/galeria “desafia a 'inocência' do espaço e a hipótese de um espectador com uma visão universal²⁰.

Site specificity used to imply something grounded, bound to the laws of physics. Often playing with gravity, site-specific works used to be obstinate about “presence,” even if they were materially ephemeral, and adamant about immobility, even in the face of disappearance or destruction. (...) In turn, the uncontaminated and pure idealist space of dominant modernisms was radically displaced by the materiality of the natural landscape or the impure and ordinary space of the everyday. And the space of art was no longer perceived as a blank

¹⁸ Sejam articulados em termos políticos e econômicos, em epistemológicos ou sistemáticos das relações irregulares de trabalho, são as técnicas e efeitos da instituição artística, enquanto elas circunscrevem e delimitam a definição, produção, apresentação e disseminação da arte, que transformam o lugar em intervenção crítica. (tradução nossa) KWON, 2004. p.24.

¹⁹ Mais que apenas o museu, o *site* vem para abranger um revezamento de vários espaços e economias relacionados porém diferentes, incluindo o ateliê, a galeria, o museu, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, que juntos constituem um sistema de práticas que são abertas a pressões sociais, econômicas e políticas. Ser “específico” para tal *site*, por sua vez, é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de modo a expor suas operações ocultas - revelar os modos nos quais as instituições moldam os significados artísticos para articular seus valores culturais e econômicos; para minar a falácia da autonomia da arte e suas instituições, tornando evidentes suas relações com os mais amplos processos econômicos e políticos do dia. (tradução nossa). Id, 2004. p.14

²⁰ Id, 2004. p.13.

*slate, a tabula rasa, but a real place. The art object or event in this context was to be singularly and multiply experienced in the here and now through the bodily presence of each viewing subject, in a sensory immediacy of spatial extension and temporal duration (...) rather than instantaneously perceived in a visual epiphany by a disembodied eye.*²¹

Kwon também reitera a mudança nos trabalhos com as práticas direcionadas a um *site*. Os trabalhos pensados *site specific* passaram a não mais ser um objeto *per se*, que exigia do espectador somente uma capacidade de percepção física (um olhar, por exemplo), mas buscar se tornar um processo, provocando o público de maneira crítica. O que, de fato, garantia a especificidade de uma obra não estava mais atrelado ao lugar físico e permanente, como os primeiros trabalhos que surgiram na década de 1960, mas que a experimentação por parte do espectador era impossível de ser repetida. A relação obra/público torna-se efêmera e transitória e começa a se expandir tanto fisicamente quanto conceitualmente para além do “mundo da arte” que, na maioria das vezes, é exclusivista e segregador.

A partir do deslocamento da arte para outros lugares, que não os já institucionalizados, Kwon observa três momentos diferentes das práticas para o espaço público: o primeiro é a *arte-no-espaço-público*, basicamente representado por adaptações de esculturas provenientes do modernismo projetadas para o lado externo da instituição, redimensionando seu tamanho para uma obra em grande escala. Num segundo momento, vê-se a *arte-como-espaço-público*, representada por trabalhos com *funções* no espaço público, bem como construções arquitetônicas (colunas, paredes, pontes etc.), mobiliário urbano (bancos, mesas, lâmpadas etc.) ou partes integrantes da paisagem (praças e parques). A terceira e última situação da arte para o espaço público é dita por Kwon como um modelo da *arte-no-interesse-público*, também teorizada pela crítica e artista Suzanne Lacy sob o nome de *novo-gênero-da-arte-pública*, em que

²¹ “*Site specific* costumava ser algo enraizado, vinculado às leis da física. Muitas vezes brincando com a gravidade, os trabalhos *site specific* costumavam ser obstinados à “presença”, mesmo que materialmente efêmera, e inflexíveis na questão da imobilidade, mesmo na frente do desaparecimento ou da destruição. (...) Por outro lado, o espaço ideal puro e não contaminado dos modernistas dominantes foi radicalmente deslocado pela materialidade da paisagem natural ou dos espaços normais e impuros do dia a dia. E o espaço da arte não era mais percebido como um quadro em branco, uma *tabula rasa*, mas um lugar real. O objeto de arte ou evento, nesse contexto, deveria ser vivenciado de forma singular e múltipla, no aqui e agora, através da presença corporal de cada observador, numa proximidade sensorial de extensão espacial e duração temporal (...) ao invés de percepção instantânea numa epifania visual por um olho morto.” (tradução nossa). KWON, 2004, p.11.

problemas sociais e ativismos políticos são o norteador dos trabalhos que pretendiam ser colaborativos ou, pelo menos, engajados à comunidade. Dessa forma, os trabalhos projetados para determinado espaço passam a incorporar outras disciplinas e apropriam-se de outras situações para serem criados, não tendo só como premissa o espaço físico ou a exterioridade institucional. O artista passa a ativar o lugar através da *atenção sobre aquele espaço* e a comunidade é agora uma parte integrante da obra: a presença do público não é apenas vista como a de um observador, mas uma presença indissociável do trabalho que está ali. O ambiente urbano se mostra como um terreno de possibilidades ilimitadas e desafiadoras para o experimentalismo. Os trabalhos têm uma relação direta com o contexto, o lugar e o espaço nos quais estão e sua materialização não existe de maneira independente da linguagem que o sustenta.

Essas mudanças de paradigmas da arte no espaço público, até alcançarem o terceiro momento proposto por Miwon Kwon, a *arte-no-interesse-público*, surgem principalmente através da tentativa de envolvimento direto do espectador e da expansão e inclusão de outros “novos” espectadores não usuais (principalmente pessoas não ligadas à arte). Como colocado por Kwon,

*(...) it suggested a dialogue between the artist and his/her immediate audience, with the possibility of community participation, even collaboration, in the making of art work. For many artists and administrators with long-standing commitments to community-based practices since the 1960s, (...) an intensive engagement with the people of the site, involving direct communication and interaction over an extended period of time, had been a well-established tenet of socially responsible and ethically sound public art.*²²

A *arte-no-interesse-público*, ou o *novo-gênero-da-arte-pública*, dizia mais a respeito da relação do artista e sua audiência do que propriamente do trabalho em si. Suzanne Lacy diz que os artistas se tornaram atraídos pela mídia e pela audiência de massa, o que encorajou um pensamento crítico acerca do espectador. Notou-se que vários foram os artistas trabalhando de forma a lembrar lutas políticas e ativismo social, entendendo o

²² “Isto sugere um diálogo entre o artista e seu público imediato, com a possibilidade de participação da comunidade, até mesmo colaboração, no fazer do trabalho artístico. Para muitos artistas e administradores com um comprometimento de muito tempo às práticas baseadas em comunidades desde os anos de 1960, (...) um envolvimento intensivo com as pessoas do lugar, envolvendo diretamente comunicação e interação por um longo período de tempo, tem sido um princípio bem estabelecido de responsabilidade ética e social da arte pública.” (tradução nossa). KWON, 2004, p.82.

lugar como também um espaço de discussões sobre problemas cotidianos — desde questões sociais, questões de gênero e problemas ambientais até intervenções ligadas a políticas públicas para mudança daquele espaço. O uso de mídias tradicionais (pintura e escultura) dialoga com mídias contemporâneas (*posters*, vídeo, *street art* etc.), aproximando o artista do espectador e consequentemente tornando os trabalhos “democráticos”, uma vez que eram pensados para “realidades particulares de pessoas ‘comuns’ e suas experiências ‘diárias’”²³.

Pode-se dizer que Lacy coloca o *novo-gênero-da-arte-pública* em uma relação direta e impossível de ser dissociada do cotidiano. Dessa forma, é provável que os artistas não trabalhem observando um público em específico, mas que eles também estejam integrados naquele público: são feministas, marxistas e ativistas sociais, por exemplo, que já carregam essas questões no seu dia a dia. Assim, desenvolvem uma sensibilidade sobre o público, uma estratégia social e eficaz única para os trabalhos que conhecemos hoje. O *novo-gênero-da-arte-pública* é inclusivo e trabalha *com* o espectador de forma direta, não somente *para* o espectador, seja o envolvendo durante o processo ou como produtor deste processo. O “mundo da arte” passa a extrapolar as barreiras quando inclui esse espectador uma vez que ele é um personagem comum e do cotidiano e, além disso, ainda o empodera ao integrá-lo neste processo do “fazer arte”.

Porém, Lacy ressalta que nem todos os artistas se envolveram de maneiras semelhantes com o espaço, tampouco com o público. A interação, segundo Lacy, é a principal característica do *novo-gênero-da-arte-pública*, no entanto, o distanciamento dos artistas é uma variável a ser considerada quando se observa os trabalhos criados a partir (e para) o lugar público. A autora observa que a interação, no entanto, não tem uma fórmula específica para ser mensurada: não é o tamanho do público ou a forma de apresentação de uma obra que implicam o quão intensa é esta relação artista-espectador. Para Lacy²⁴, a “[...] qualidade da interação [...] junto com a intenção do artista e o significado do trabalho para seu espectador” podem ser incorporados em um mesmo esquema,

²³ KWON, 2004, p.107.

²⁴ LACY, Suzanne. *Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art*. IN: Mapping the Terrain – New Genre in Public Art. Bay Press. Estados Unidos, 1995. p.173

distinguindo tipos de interações e possibilitando entender melhor as características estéticas empregadas pelos artistas.

Nesse esquema, Suzanne Lacy entende que há uma gama de artistas que trabalham por meio da empatia e da subjetividade, sendo esses os “serviços” prestados pelo artista para/com seu público. O *artista como experimentador*, como a autora denomina, tem no seu trabalho a interação entre ele e o *outro*, “[...] como um antropólogo subjetivo, entrando no território do *outro* e apresentando observações sobre pessoas e lugares através de um relato de sua própria interioridade”²⁵. Segundo a autora, um dos elementos básicos da arte está nesse processo do *artista como experimentador*, que é a *experiência de ser*. Com essa condução da experiência e vivência dos outros, num sentido de direcionamento e não aproximação, o artista não cria, de fato, uma relação íntima entre o eu e o outro, mas uma observação de uma experiência guiada por ele ao outro. Tal observação condutiva é capaz de gerar uma empatia através dos relatos do outro sobre sua vivência e, apesar de muitas vezes ser classificada como um sentimento subjetivo e não político, a autora lembra que uma das maiores contribuições feministas partiram de experiências individuais como essas²⁶.

*When there's no quick fix for some of our most pressing social problems, there may be only our ability to feel and witness the reality taking place around us. This empathy is a service that artists offer to the world.*²⁷

Ao apontar diferentes níveis de interação, Lacy também recorre ao *artista como repórter* para exemplificar diferentes meios de produção artística ligadas diretamente ao lugar público. O *artista como repórter*, diferente do artista como experimentador, não está disposto somente a ouvir a experiência, mas também a recontar. Como a autora coloca, deve-se estar atento à intenção do artista quando trabalha como repórter, uma vez que alguns podem somente reportar, de modo reflexivo, a experiência do outro; já outros não trabalham de maneira tão aleatória, e sim selecionando informações que julgam ser primordiais ou mais importantes. Dessa forma, o artista como repórter pode estar

²⁵ LACY, 1995. p.174.

²⁶ Id., p. 174.

²⁷ “Quando não há uma solução rápida para alguns dos nossos maiores problemas sociais, deve haver somente nossa habilidade de sentir e testemunhar a realidade ao nosso redor. Essa empatia é um serviço que os artistas oferecem ao mundo.” (tradução nossa). Id., pp. 174 e 175.

trabalhando “[...] não somente para informar, mas também para persuadir”²⁸ o espectador. Sobre essa reportagem, é entendido que há um processo de seleção do que é de interesse, mas não necessariamente algum tipo de análise por parte do artista. “Talvez, por essa razão, quando os artistas entram inicialmente no campo sociopolítico, eles adotam essa função”²⁹.

Uma enorme mudança no papel do artista se dá no momento em que ele/ela analisa situações, propõe soluções e questiona as experiências do outro. Lacy os considera *artista como analista* e, segundo a autora, é um pequeno passo do *artista como experimentador* ou *artista como repórter* para o *artista como analista*, porém o campo da intuição, experimentação e observação são inerentes ao artista — já como analista. O artista assume outras habilidades de áreas das ciências sociais, filosofia ou investigação jornalística, que “[...] desviam a atenção estética em direção à forma ou ao significado de suas construções teóricas”³⁰.

*When an artist adopts the position of analyst, the visual appeal of imagery is often superseded by the textual properties of the work, thus challenging convention of beauty. Their analysis may assume its aesthetic character from the coherence of the ideas or from their relationship to visual images rather than through the images themselves. In this way, art of analysis draws on the history of conceptual art during the sixties, when artists explored the dematerialization of art as object and its rematerialization in the world of ideas.*³¹

Por fim, ao desdobrar esses possíveis *papéis e distanciamentos do artista com o espectador*, Lacy chega ao *artista como ativista*. O *artista como ativista* compreende *ele mesmo como o outro*, colocado e contextualizado em situações locais, nacionais ou globais. Não há um distanciamento entre ele e o espectador, pois esse artista se reposiciona como “cidadão-ativista”³² e busca ser um catalisador de mudanças do lugar, que, nesse caso, é o mesmo dele/dela e de seu espectador. Um dos desafios do *artista*

²⁸ Id., p.175.

²⁹ Id., p.175.

³⁰ LACY, 1995, p.176.

³¹ “Quando um artista adota a posição de analista, o apelo visual da imagem é frequentemente substituído pelas propriedades textuais do trabalho, desafiando, assim, a convenção do belo. Suas análises podem assumir seu caráter estético a partir da coerência das ideias ou da sua relação com as imagens visuais ao invés de suas próprias imagens. Nesse sentido, a arte da análise se desenha na história da arte conceitual dos anos de 1960, quando artistas exploravam a desmaterialização da arte como um objeto e sua rematerialização no mundo das ideias.” (tradução nossa) Id., p.176.

³² Id., p.177.

como ativista é se entender como parte daquele espectador e pensar, ao mesmo tempo, que a maioria não tem acesso à arte de maneira simples e fácil no seu dia a dia. Aqui, fala-se de um *artista-espectador-ativista* que tem as mesmas questões e ânsias do *cidadão não-artista* e que, até então, também não é entendido como *público de arte*. Planos de colaboração entre o artista e a audiência, como transpor a barreira de pessoas que já têm acesso à arte e outras que não têm, além de tentativas multidisciplinares de pensar a arte e seu lugar, são o gatilho para o *artista como ativista*, uma vez que fala sobre arte, questões sociais, geográficas e urbanas que ele/ela, assim como seu público, também vive de maneira direta.

É possível que o artista trabalhe de diferentes formas em variados trabalhos, mas também pode-se levantar a hipótese de que há um interesse maior por parte dos artistas em serem entendidos como ativistas do que outras classificações, tanto para a questão mercadológica quanto para a luta por seus anseios pessoais e coletivos. O artista que se vê em posição horizontal com seu público consegue, ao mesmo tempo que exerce sua prática, tentar quebrar paradigmas mercadológicos institucionais e se posicionar politicamente. O interesse da instituição de arte no trabalho do artista é quase uma validação de sua luta, como se uma nova voz fosse agregada àquela questão e uma expansão de seu discurso pessoal (como cidadão) para suas manifestações (seja estas de denúncia, seja de reivindicação etc.) tivesse agora um novo meio de ecoar.

As práticas contemporâneas, nesse sentido ativista, pressupõem uma mudança do *site specific* em sua forma de atuação. Se a princípio tais práticas buscavam um diálogo com o lugar, ativavam esse *site* e o entendiam como um terreno de identidade própria, *a posteriori* essas práticas se envolvem profundamente com o discurso que emerge dali. Pode-se dizer que é quase impossível identificar se tal prática foi criada para apresentar um discurso já existente ou se trabalha para a formação de um discurso necessário daquele lugar. A especificidade das questões do lugar no campo antropológico expõe também um tênue limite entre o artista e seu público e a distância que suas práticas têm dos seus discursos.

A questão do distanciamento, a qual Lacy julga importante para determinar como cada artista trabalha, não é exclusiva de suas críticas. As discussões sobre a apropriação de um determinado lugar e a criação de projetos para tal espaço são constantemente carregadas de questões como *por quem* e *para quem* tais projetos estão sendo criados de fato. A percepção do lugar como não neutro esbarra no problema da distância que o artista deve (ou não) ter. Tanto para Kwon quanto para Lacy, o lugar não é mais entendido como imparcial e sem identidade, entretanto *de que forma* e *o quanto* este lugar deve estar próximo à prática artística que é a nova questão.

A partir desse lugar público e o lugar sobre a prática artística originaram-se diversas discussões sobre as relações sociais produzidas. Entendendo de forma como Suzanne Lacy coloca as relações artista-público, a historiadora e crítica de arte Claire Bishop diz que esses trabalhos que buscam uma relação para/com o outro vão além de ativar e tornar participativo o espectador: os projetos de arte que vêm sendo criados têm a potência de uma “força crítica”. Bishop aprofunda a questão da interação de Lacy e também faz entender que é possível haver uma *não interação*. A oposição de ideias, ideais e valores é um pressuposto para a existência da democracia e, segundo Bishop, tal antagonismo existe justamente para reforçar uma sociedade democrática:

[...] *the presence of what is not me renders my identity precarious and vulnerable, and the threat that the other represents transforms my own sense of self into something questionable. When played out on a social level, antagonism can be viewed as the limits of society's ability to fully constitute itself.*³³

Claire Bishop avança na questão do antagonismo para questionar se as relações nesses trabalhos são, de fato, democráticas. Entendendo que a diferença é necessária para manter um constante processo democrático, como trabalhar com *sites* tão semelhantes ou tão opostos? Quando uma prática é pensada iniciando-se de um discurso, há diversas

³³ “(...) a presença do que não sou eu, torna minha identidade precária e vulnerável e a ameaça do que o outro representa transforma o próprio senso de mim mesmo em algo questionável. Quando se dá em nível social, o antagonismo pode ser visto como os limites da capacidade da sociedade de plenamente constituir a si mesma.” (tradução nossa). BISHOP, Clair. *Antagonism and Relational Aesthetics*. IN: October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. 2004. pp. 66 e 67.

possibilidades de distanciamento. Nem sempre tais distâncias e **qual sua a qualidade**³⁴ são questionadas — o que provavelmente é uma falha nas práticas artísticas contemporâneas. Bishop, apesar de falar precisamente de trabalhos dentro da estética relacional, indaga sobre eles, que se dizem muito ligados ao seu contexto. Pode-se facilmente expandir tal questionamento de Bishop para os trabalhos contemporâneos que dizem existir a partir de determinado *site* (ou para determinado *site*). A dependência de tais trabalhos a seu *site*, tanto para serem criados quanto para existirem, não questiona qual implicação os próprios trabalhos têm sobre aquele lugar depois de serem integrados a ele.

Bishop, Kwon e Lacy são enfáticas na questão do lugar e do outro. Todas, de uma forma geral, percebem a apropriação de um lugar cultural, social e/ou econômico estando em voga nas práticas artísticas contemporâneas. A arte contemporânea parece fazer um desvio para o campo da cultura, mesmo que com diferentes formas de interação e distanciamentos. O movimento e a ampliação do campo de atuação da arte é chamado pelo crítico Hal Foster de *virada etnográfica*³⁵. A busca por uma metodologia advinda das ciências sociais torna-se interessante para os artistas, pois fala necessariamente de uma pesquisa de campo de um determinado grupo. De acordo com Foster, artistas contemporâneos buscam nos estudos de etnografia caminhos para trilhar suas práticas, conciliando um trabalho teórico e de campo, podendo adentrar mais profundamente no campo do *outro*.

Foster cria associações muito próximas ao **artista-como-ativista** de Suzanne Lacy, o qual ele chama de **artista-engajado**. A luta do artista pelo outro étnico e/ou cultural é o paradigma das novas práticas artísticas e, diversas vezes, “[...] o artista pode ser solicitado a assumir papéis de nativo e informante”³⁶. Tal ação confunde *identidade* com *identificação* e conseqüentemente retoma o distanciamento possível e devido do artista

³⁴ Id., p. 65.

³⁵ FOSTER, Hal. *O Retorno Do Real: A Vanguarda No Final Do Século XX*. Cosac Naify. São Paulo, 2014. p.170.

³⁶ Id., p.162.

com o *site*. Em diversas práticas, é perceptível que artistas se identificaram com alguma especificidade daquele *site* e trabalharam como se, de fato, pertencessem ao lugar.

Foster diz que “[...] artistas e críticos reagiram à capitalização da cultura e a privatização da sociedade ‘*identidade cultural*’”³⁷. A identificação com a alteridade dentro da mesma sociedade forma grupos de indivíduos que são entendidos pelos artistas contemporâneos como lugar para suas práticas. O autor indaga qual a distância que tais artistas, desejosos de trabalhar determinadas especificidades destes grupos, devem ter e ressalta que, ao se colocarem em um espaço que não seja nem de muita distância, os artistas não se *super identificam* com o outro e, quando estão em um lugar de uma distância mínima, tomam o outro como vítima.

Ao desviar do campo da teoria para a prática, uma série de trabalhos desenvolvidos por mim na cidade do Porto, em Portugal, buscaram pensar sobre a questão do distanciamento crítico e tentar colocar em evidência inúmeros desafios ao pretender se aproximar no campo do *outro*. Em três trabalhos, o norteador foi o turismo na cidade, o papel do turista, a relação dos moradores com o turista e suas problemáticas. Como estudante internacional, precisei também de um lugar na cidade. Não estava totalmente nem como turista — devido ao tempo que teria como permanecer —, nem como moradora — já que a volta ao Brasil era certa. Em vários momentos, entendi meu lugar como turista na cidade: tudo era uma novidade, desde as vistas do Rio Douro no Jardim do Morro até os azulejos que estão por toda parte. Estava, por diversas vezes, cercada de pessoas que não conseguiam se comunicar: coreanos, suíços, árabes, poloneses. E, por muitas outras vezes, estava rodeada de outros que falavam português: todos brasileiros. Comprei suvenires, experimentei diversos vinhos do Porto, fui aos melhores restaurantes, filmei o metrô passando sobre a ponte Don Luís e fui até Belém para comer o pastel que só é vendido lá — demorei a aprender que os outros são apenas pastéis de nata.

³⁷ Id., p.160.

Por outro lado, vivi diversas situações que somente os moradores dali sabem. O alto custo das rendas assusta a todos. Na parte central da cidade, não é fácil encontrar um quarto por um valor menor que 300 euros por mês. Nota-se que é um quarto e não uma casa inteira. Nas regiões mais periféricas, acrescenta-se ao custo das rendas o custo do transporte. Para dificultar a situação financeira de quem vive no Porto, com a quantidade de turistas e estrangeiros residindo na cidade, muitos donos de imóveis preferem transformar suas casas em alojamentos a alugar aos portuenses. Entendi também a rivalidade com a cidade de Lisboa, senti incômodo com a quantidade de pedintes e também mudei drasticamente de humor em dias de frio e calor.

Apesar da identificação com os dois “lados”, não sou eu, de fato, o *outro turista* ou o *outro morador* em questão. Quando adentramos no lugar da cultura como o atual lugar da prática artística, esbarramos constantemente na questão do *ser eu o outro* ou *estar eu observando o outro*, sendo obrigados a nos colocarmos em uma espécie de balança de *distanciamento crítico reflexivo*. Para Foster, se o artista não é visto como o *outro*, seu acesso à identidade é limitado; e, por outro lado, se o artista é entendido como o *outro*, há um acesso à identidade automático³⁸. É possível fazer um paralelo entre o artista e o turista nessa questão. As ligações com o lugar em que o turista está podem ser próximas ou distantes — como as ligações do artista com o *site*.

O lugar do turismo é um *espaço livre*, previamente não entendido como um *espaço relacional*. Aparentemente esse novo lugar turístico é, para o turista, uma *tabula rasa* com inúmeras possibilidades, as quais ele tem o poder de julgar serem interessantes ou não. A seleção desde o lugar em que o turista pretende estar até quais espaços visitar lidam diretamente com o oposto da distância crítica de Hal Foster. A cíclica de sair e voltar ao seu lugar, em um constante movimento de eterno retorno, tem já na palavra “turismo” sua justificativa. A palavra, provinda da francesa *tour*, significa girar, fazer a volta. O deslocamento do turista é definido como um movimento de ida com a certeza da volta e é, também, a máxima sobre a não transformação do lugar pelo turista — uma vez que ele o entende como um lugar imutável, monumental.

³⁸ FOSTER, 2014. pp. 178; 180; 182.

Pode-se pensar que alguns projetos se repetem no campo das artes pensadas de maneira *site specific*. Numa “operação” ou “metodologia padrão”, artistas contemporâneos desenvolvem uma “fórmula” em que, seja operando como *artista-come-repórter*, seja *artista-come-ativista*, elegem um *site* e dali exercem sua prática sem qualquer responsabilidade sobre o lugar, de maneira *a priori* ou *a posteriori*. Dessa forma, não há mudança efetiva qualquer no *site*, como um turista em uma sua viagem para algum lugar. A arte de cunho ativista se aproxima mais ao *marketing* pessoal do artista do que uma luta política em si. Assim, é possível acreditar que diversos artistas trabalham como turistas nesse sentido.

No desvio da arte para o campo antropológico e cultural, segundo Foster, a expansão horizontal da expressão artística muda o método de trabalho dos artistas, no qual

[...] o artista seleciona um local, entra em sua cultura e aprende seu idioma, concebe e apresenta um projeto, para depois passar para o novo local onde o ciclo é repetido. (...) o artista não só mapeia um local como também trabalha em termos tópicos, enquadramentos etc.³⁹.

Ao *artista-come-turista*, esse roteiro pode ser reduzido à seleção do local, observação do maior exponencial da sua cultura e ao recorte em alguma problemática atual que possa estar a serviço tanto do artista quanto do espectador, o que, em muitos casos, funciona tanto institucional quanto individualmente.

Quando determinado artista trabalha com um *site*, a busca pela distância ideal é uma interrogação sobre qual seria essa de fato. Ao reduzir esse *site* a um *local temático de trabalho*, o artista assume a posição de turista, pois toda a amplitude discursiva sobre aquele *site* deixa de ser compreendida (ou são vistas bem superficialmente), bem como as questões históricas, políticas e econômicas que tal lugar carrega. Para o turista, talvez seja aceitável não ter a devida atenção a tais questões e ter somente um *olhar estético* sobre o lugar. Para o artista, o enquadramento do lugar é necessário para além das vias meramente estéticas, pois teoricamente não são mais suficientes na arte contemporânea.

³⁹ FOSTER, 2014, p.184.

As relações com o espaço e as especificidades do lugar em que tanto o turista quanto o artista estão inseridos durante aquele momento específico (de uma viagem ou de criação de uma obra) parecem permanecer *ad infinitum*. As transformações no lugar não ocorrem nesse tempo do turismo ou da obra, estão em algum lugar antes ou depois dessas inserções do sujeito de fora. O que existe ali, para o turista, foi e sempre será do mesmo modo. Para o artista, o que existe ali, muitas vezes, é usado como lugar para seu trabalho — e o que aconteceu antes ou depois de seu projeto, por vezes, não importa. É fácil concordar aqui com Boris Groys quando o autor reflete acerca da atitude do turista aos lugares que se transformam — e amplia essa reflexão sobre o artista-como-turista:

Dias depois, você lerá nos jornais que este distrito será pacificado, e sua reação seria de choque e tristeza, semelhante ao que sentiria ao ouvir que a Catedral de Colônia ou a Torre Eiffel seriam demolidas para dar lugar a lojas de departamentos. Você pensa: aqui está um pedaço de vida autêntica, única e diferente que será destruída e, mais uma vez, tudo está prestes a tornar-se insípido e banal; o que um dia foi monumental e eterno estará, em breve, irrevogavelmente perdido. Mas esse luto seria prematuro, pois em sua próxima visita à zona pacificada, você diz: que maravilhosamente insípido, feio e banal está tudo aqui, claramente sempre foi tão inosso assim e sempre será⁴⁰.

Nota-se que há um aumento constante das práticas artísticas contemporâneas que fazem uso do *outro* para acontecerem, principalmente o *outro* cultural. O *lugar como campo do outro* e a virada etnográfica sobre a qual Foster discorre estão presentes em trabalhos espalhados em grandes exposições e dentro de diversos museus e galerias, muitas vezes abarcados em curadorias *temáticas* sobre problemáticas do mundo contemporâneo. Na Europa, a questão dos refugiados é um dos *sites* mais percebidos nas práticas contemporâneas e, no Brasil, os retrocessos nas questões das minorias são exemplos de lugares explorados pelos artistas e curadores, assim como pelas instituições. A arte, de fato, tornou-se *perigosamente política*⁴¹ e busca uma discussão a respeito destes *sites* externos à instituição de arte dentro da própria instituição. Através dessas práticas, os artistas afirmam que existem diferenças dentro do sistema capitalista em que estamos inseridos, mas há também um problema sobre a incorporação do outro cultural ao eu da instituição de arte. Saber que o *outro* existe já é satisfatório. A impossibilidade de transformações significativas, principalmente dentro da instituição de arte, domestica mais ainda as crises desses *sites*. *O processo de identificação, a criação*

⁴⁰ GROYS, Boris. *Arte Poder*. Ed. UFMG. Belo Horizonte, 2015. p.132.

⁴¹ FOSTER, 2014. p. 185.

de um “si” individual-social passa por lugares que não existem mais, ou que estão em crise.

Para refletir tais processos de trabalho, três projetos foram desenvolvidos na cidade do Porto durante o doutoramento e a escrita deste texto. Todos eles partiram do mesmo pressuposto: *observar o lugar do eu e do outro*, principalmente tentando me entender não como um artista-turista — apesar de, muitas vezes, não conseguir me colocar em outra posição. Entre análises e documentações do que se observava, interagía e sentia, esses três projetos foram apresentados como uma visão de alguém que está de fora e percebe (ou tenta perceber) as ligações e relações que ocorrem no lugar: em qual ponto é possível adentrá-las e em qual situações tem que se entender como alguém realmente *turista*.

TRABALHO I

A quem quer que almeje liberdade, o sentido de ligação escapa. Ligação é, por essência, prender-se, vincular-se, criar um elo entre elementos. Ser livre é a necessidade de ter escolha, de observar as opções, de não responder a um estímulo quando não convém, tornando impossível qualquer ligação forçada a partir de um exterior. A essa impossibilidade é gerada uma eterna discórdia pelo *eu*, em um movimento quase autofágico. Estar livre e estar numa rede de ligações constantes parece não conseguir ocupar um mesmo espaço. A sensação de se forçar à escolha já elimina o conceito do *eu livre e liberto*, entendendo um limite escancarado na falsa sensação da liberdade que a modernidade trouxe.

No entendimento da impossibilidade das não ligações, percebe-se o conceito de domesticação proposto. Fazer-se estar em um ambiente doméstico, dentro do *domus*, é ver-se enclausurado — “a noção de doméstico está intimamente ligada a de limite próximo”. O *domus* moderno transpõe a instituição de limites físicos, os quais antes se viam exercidos pelas paredes. Compreende-se hoje um limite imposto a partir do exterior simbólico para o interior, este que pensa erroneamente conseguir estar *em aberto*. Para tal fuga à domesticação e tentar uma expansão do interior, é necessário cogitar novas ligações que possam, quer seja somente, de maneira aparente, fugir à clausura.

Uma das maneiras propostas aqui é entender-se como *turista*. É, de certa forma, indiscutível que, para ser turista, o *eu* precisa primeiramente se sentir livre. Liberdade é escolha, e colocar-se em trânsito voluntariamente é inerente a isso. A não ligação direta com o lugar é uma forma de fugir à domesticação. A condição de turista prevê a eliminação da responsabilidade sobre o lugar e suas ligações. Se uma das maiores crises da modernidade é a busca pela liberdade, o auge da experiência moderna é decidir sobre onde se quer estar.

Entre muitas definições sobre turismo, datadas desde o início do século XX, a de Mário Carlos Beni considera esse movimento como

[...] um elaborado e complexo processo de decisão sobre o que visitar, onde, como e a que preço. Nesse processo intervêm inúmeros fatores de realização pessoal e social, de natureza motivacional, econômica, cultural, ecológica e científica que ditam a escolha dos destinos, a permanência, os meios de transporte e o alojamento, bem como o objetivo da viagem em si para a fruição tanto material como subjetiva dos conteúdos de sonhos, desejos, de imaginação projetiva, de enriquecimento existencial histórico-humanístico, profissional, e de expansão de negócios.

É implícita a capacidade de livre escolha que cabe ao turista de Beni. O lugar do turismo é um *espaço livre*, previamente não entendido como um *espaço relacional*. Aparentemente esse novo lugar turístico é, para o turista, uma *tabula rasa* com inúmeras possibilidades, as quais ele tem o poder de julgar serem interessantes ou não. A seleção desde o lugar em que pretende-se estar até quais espaços visitar permeiam as noções de espaço ainda não domesticado.

A autofagia é transformada em *ouroboros* pelo turista — a evolução que se volta sobre si mesmo. A cíclica de sair e voltar ao seu lugar, em um constante movimento e eterno retorno, é a máxima sobre a incapacidade de transformação do lugar pelo turista, a não ser que esse lugar seja o *eu*. O turista modifica e transforma o próprio *eu*. Não cabe pensar na transformação do espaço visitado pelo turista. A transformação do lugar turístico não se dá *pelo* turista, mas sim *para* o turista. O turista permeia o local e, depois de um tempo, retorna para que o próximo turista venha. As mudanças ocorrem naquele lugar *a partir do próprio lugar*. O turista é *flâneur*. A qual tipo de transformação aquele lugar estaria submetido a partir do movimento de chegada e partida do turista? Para o turista, nenhum. O lugar sempre foi e sempre estará nas mesmas condições. A realidade

domesticada foge completamente ao *eu* turista. É passagem, é não ligação. É movimento e irresponsabilidade.

Pode-se pensar o turismo como uma versão do simulacro ocorrente na modernidade. A desnecessidade de ligações consegue criar um novo lugar a cada um que está ali em função de turismo, apesar de estarem todos no mesmo espaço, tanto discursivo quanto fenomenológico. O simulacro do turista é capaz de criar infinitas identidades que não são necessariamente condizentes à verdadeira identidade daquele espaço. A domesticação pode ser completamente apagada pelo turista, já que quando se sente enclausurado, nada o impede de fazer o movimento de retorno — o próprio *turn* que determina o turismo.

As ligações sempre foram as mesmas ao olhar do turista. Independentemente de se fazer presente ou não, tudo ali está intacto e assim permanecerá *ad infinitum*. As transformações no lugar parecem não ocorrer no tempo de passagem do turista — estão em algum lugar antes ou depois, mas não visíveis naquele momento. Tudo parece cenário. A vida que existe ali, aquela que salta para o turista, foi, é e sempre será daquela forma. Exatamente daquela forma. As condições não mudam e tudo se monumentaliza: as ruas, os carros, as pessoas, as ligações.

Quando voltar do Porto, fale da ponte Luís I e da curiosa história de terem lhe tirado o Dom, porém também cite o comércio da Santa Catarina e seus inúmeros artistas de rua como estátua viva. Não esqueça do pedinte que tem com ele cinco cachorros e todos fazem questão de latir quando alguém passa. A experiência incrível de andar no metrô, conseguir ver a Ribeira inteira de dentro dele. Os idosos portugueses assistindo aos jogos do Porto Futebol Clube, gritando palavrões como adolescentes.

Para o turista, tudo isto é a realidade da cidade.

Tudo isso são as únicas ligações possíveis.

Tudo é monumento.

Curioso pensar em ligações livres e tentar compreender no turista alguém que escapa a tais ligações. As narrativas propostas pela realidade domesticada fazem pensar em vários modelos de relação que tentam escapar à clausura. Além do turismo, outra analogia de fuga ao seu próprio lugar também é percebida aos que buscam refúgio. Há a questão dos refugiados como uma das mais centrais, principalmente nos países europeus. A questão do deslocamento é óbvio em ambos, porém a *liberdade* contida nesse deslocamento os diferencia. Ao turista, deslocar-se é uma opção. Ao refugiado, a única opção. Ao turista, todos os direitos estão garantidos. O refugiado, por sorte, algum direito talvez consiga conquistar.

As ligações livres, que parecem impossíveis, tornam-se capazes através do turismo por *ter a garantia de liberdade* sobre o lugar no qual ele está (des)inserido, mesmo que de forma utópica. O turista não quer estar em casa. A não responsabilidade sobre o lugar e a transformação em espaço virtual colocam o turista do lado direito do polo — o lado *freedom*. O *check-in* e *check-out* são as ações que possibilitam a livre circulação. Turismo tem relação direta com desejo. Desejo tem relação íntima com liberdade.

Ao refugiado, cabe somente a *necessidade*. O escape à clausura de lá o insere em um lugar de cá que estará tão domesticado quanto. Na liberdade do refugiado, não consta a mesma definição de liberdade do turista. A liberdade que ele espera é uma domesticação por outra parte. Ao refugiado, já lhe é designado o *unfreedom*. O refugiado busca o *domus*. Ao refugiado, o desejo está lançado por uma questão do acaso. Não há a busca por atração turística, mas sim por um laço histórico que está por começar. É a intenção de fazer parte, de conseguir ser um pedaço do lugar, não um observador do espaço. A ele não resta estipular uma determinada soma de dinheiro que, ao acabar, não impede o turista de voltar ao país de origem. Não há um cartão de crédito com a fatura endereçada à sua casa de retorno. Refugiado busca auxílio, busca uma nova vida, busca um amparo. Não depende só dele para isso.

O espaço doméstico é — e não é — real na situação do turista. A realidade domesticada é explícita no contexto do refugiado.

Turista é o *eu*. Refugiado é o *outro*.

Observa-se hoje, em arte contemporânea, muitos trabalhos que utilizam-se do *outro* para acontecerem. O *outro* cultural. O *outro* étnico. Com esse entendimento do sujeito como social e definido pela diferença, artistas contemporâneos entendem o *lugar* como o *campo do outro*. A arte transportou-se para o campo ampliado da cultura. A inveja do antropólogo e a virada etnográfica duramente criticada por Hal Foster se fazem presentes em grandes museus pelo mundo. Exposições “temáticas” e voltadas para a crise dos refugiados estão por toda parte. A questão dos refugiados como *site* em artes é “perigosamente política”. **I AM A NATIVE FOREIGNER.**

Refugiados como site é lançar uma discussão a respeito dessa crise dentro da instituição. Porém, beira o conceito da insignificância. A instituição capitalista aqui está ainda mais afunilada dentro da instituição de arte. Através desses trabalhos, há a afirmação de que existem tais alteridades dentro do sistema, mas também o convencimento que paira sobre essa incorporação é o que pode gerar apatia. Saber que o *outro* existe já é satisfatório. E nada mais. A impossibilidade de realizar transformações significativas, principalmente dentro da instituição de arte, domestica mais ainda a crise dos refugiados. *O processo de identificação, a criação de um “si” individual-social passa por lugares que não existem mais ou que estão em crise.*

Não é possível saber ao certo qual distanciamento deve-se tomar para lidar com tais questões. **POUCA DISTÂNCIA versus MUITA DISTÂNCIA.** Talvez o *artista-refugiado* possa causar a *superidentificação* redutora com o *outro*. Talvez o *artista-turista* possa ser uma recusa completa de envolvimento.

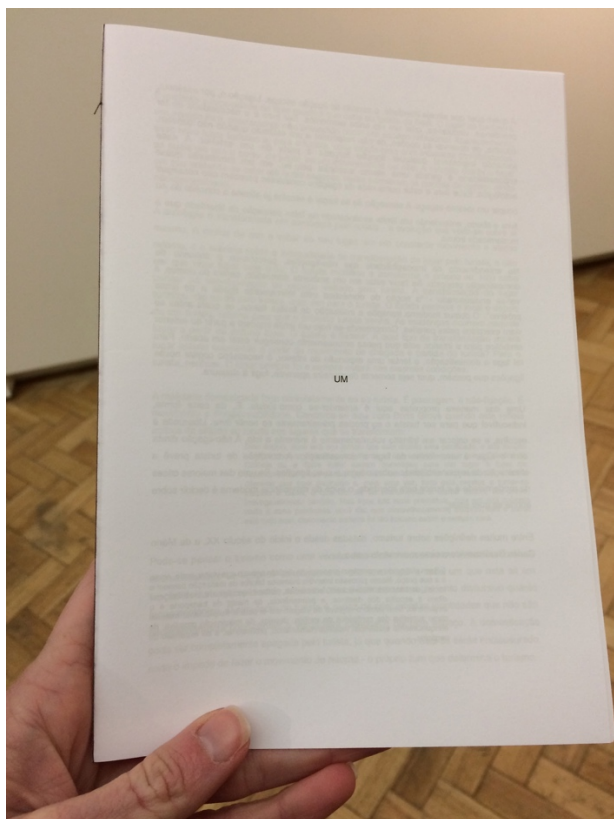
Ao meio termo, coloco-me nessa questão. Posso tentar entender-me como turista — estou de passagem, vim pelo **desejo** de estar aqui. Esse não é meu lugar. Acomodo-me aqui como turista de longa duração. Mas uma turista com obrigações. Turista de ligações.

Turista de domesticação. Não responsabilidade até um certo momento. Imigrante com vontade de turista. Imigrante com passagem de volta para casa e que deseja somente retornar como turista, sem visto, sem cartão de residência. A questão talvez seja essa busca pela não ligação. Não responsabilidade. Afinal, como turista, qual compromisso tenho sobre a cidade do Porto? Sobre os aluguéis que não param de subir e as casas da Ribeira transformadas em *airbnb*? Como imigrante, qual obrigação tenho em não continuar a propagação do turismo desenfreado que expulsa os moradores do Porto para zonas periféricas, que encarece o custo de vida por toda a cidade? Como turista e como imigrante, qual meu papel na crise dos refugiados?





IMAGENS 5, 6 e 7: *Das ligações* – livreto. Impressão em papel sulfite; linha. IMAGEM 7: vistas da exposição. Porto, 2018. | Arquivo pessoal.



IMAGENS 8 e 9: livreto impresso. Porto, 2018. | Arquivo pessoal.

I.

Existe uma ambiguidade quando se procura estar em um novo lugar. Há o anseio pelo inédito, desconhecido, fantasioso. Por outro lado, um receio sobre a não correspondência às expectativas, um possível arrependimento de ter saído do confortável para um diferente simples e comum. O escape a essas sensações é conhecer a possibilidade de ir e voltar. A segurança do retorno ao velho promove a experimentação quase desprendida de responsabilidade. O abandono ao novo e o percurso de volta ao inicial pode ser feito quando quiser, no momento em que desejar. O *turn* é sempre permitido.

II.

Estar em um novo lugar há algum tempo traz também uma sensação estranha de já ter-se vivenciado tal experiência anteriormente. A busca pelo diferente, exótico, o *outro*, torna-se mais difícil em um mundo no qual tudo se torna global: línguas, hábitos, costumes. A sensação de “já estive por aqui” é recorrente. Buscar nos detalhes a diferença dos caminhos já percorridos para os que possam parecer iguais, porém inéditos, é um desafio do deslocamento na contemporaneidade.

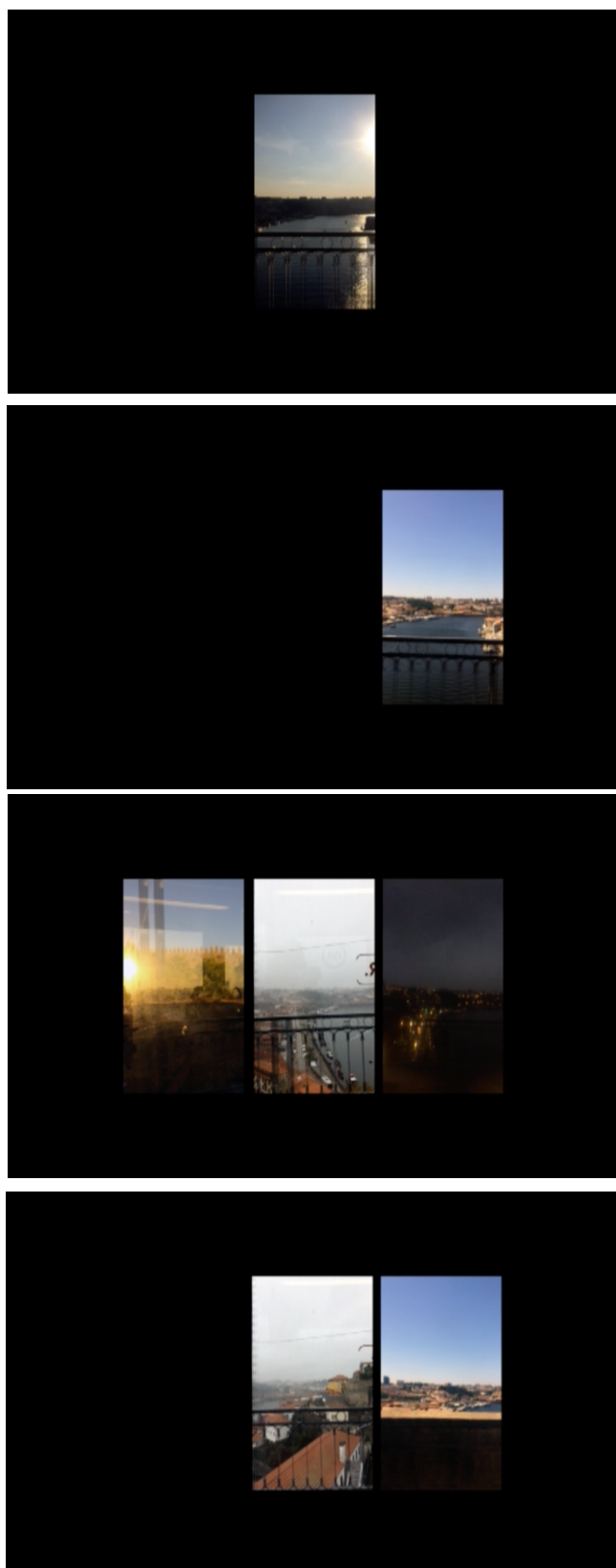


IMAGEM 10: vista do Labirinto – Casa Prelada, Porto. | Arquivo pessoal.



IMAGENS 11 e 12: *Das ligações – o labirinto*. Linha, sacolas plásticas e impressão em papel sulfite.
 Porto, 2018. | Arquivo pessoal.

TRABALHO III



IMAGENS 13 a 16: *Frame de vídeo: Das ligações – ponte Luís I. Porto, 2019. | Arquivo pessoal.*

Houve uma resistência da minha parte em me colocar como artista durante todos esses anos acadêmicos: com uma distância temporal agora desta tese, vejo uma grande autocrítica que conseguiu me afastar da prática artística e me colocar numa posição de olhar de fora, sobre o trabalho do outro, com um certo medo de me aprofundar nesse universo. Por isso, no processo natural que se espera de um amadurecimento ao passar do tempo, todos os trabalhos desta tese foram desdobrados para novos trabalhos.

Nos três trabalhos, sempre a problemática da distância foi colocada como norteadora. O primeiro, talvez mais tímido, em tom de livro de memórias, mais intimista e com medo de estar adentrando no lugar do outro, é sobre percepção, ou seja, como Lacy coloca, na condição de experimentador e repórter do outro, o que se vê e se ouve, com algum recorte para se contar, a saber, as primeiras impressões, a teoria sobre o espaço em que se está inserido, o relato de terceiros e a empatia sobre o que acontece no lugar em que fui inserida. Depois, como analista, comentários são produzidos sobre as questões que estão no outro, que não pertenciam a mim como turista, mas ainda geram alguma dúvida se passam a pertencer como “moradora de passagem”, por exemplo, a grande questão dos refugiados de países vizinhos ao continente europeu, porém que nunca, de fato, esteve nem perto de ser algo próximo a mim.

Hoje já não mais resido no Porto, e já estou de volta ao lugar onde me sinto confortável. Ao fazer esse retorno à casa, veio à tona o ponto de partida desta pesquisa: as errâncias nas cidades — reflexão proposta por Paola Berenstein Jacques. Como *flanância*, este primeiro trabalho se colocou. Segundo a autora, o *flâneur* é uma “[...] figura que se desenvolve ao mesmo tempo em que as grandes cidades se modernizam e não esconde sua ambiguidade: deixar-se fascinar pela modernização, mas também reage a ela”⁴². Ocorre certo fascínio em estar em um lugar novo, em um lugar desconhecido, repleto de experiências ainda não vividas e, ao mesmo tempo, necessidade de estar atenta ao que acontece e buscar, de alguma forma, não ficar passiva àquilo.

⁴² JACQUES, Paola B. *Elogio aos Errantes*. EDUFBA. Salvador, 2012. p. 47.

Charles Baudelaire descreve as ambições do *flâneur* e é possível conectar diversos fatores com o eu turista. “Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente.” O *flâneur* e o turista são deslumbrados, gostam de estar no meio da multidão, mesmo sendo figuras anônimas aqueles que já são seres dali. Uma característica do *flâneur*, de acordo com Jacques, é buscar o “estado de choque” durante suas flanâncias, ao contrário de grande parte da multidão que quer se resguardar disso, assim como o turista, que busca viver de forma mais intensa possível aquela experiência, enquanto os locais reagem de uma maneira diferente. Entendo hoje esse primeiro trabalho não como um distanciamento com medo do que o outro vai pensar ao falar sobre ele (ou uma experiência que não seja minha), mas como uma flanância turística, se possível. A vontade do choque existe com a multidão, com o “senso comum” que viria a ser a outra cultura, o outro lugar que não o meu de origem. A observação não é somente sem crítica. Há uma crítica mesmo com um receio, mesmo com medo. Pode-se dizer que, o *flâneur* turista, como me coloquei nesse primeiro trabalho, transforma-se em testemunha da situação e, dessa forma, não menos apto ou desconexo a problematizar aquele lugar — mesmo não sendo o seu, de fato. “A ambiguidade entre o fascínio pelo novo e a angústia pelo desaparecimento do que é velho” ⁴³ são deslocados para o *flâneur* turista não com o medo do desaparecimento por completo, mas sabendo que o velho não mais será o mesmo após essa flanância em outro lugar. É inegável que toda experiência de flanância turística abre um novo leque de possibilidades de identificação ou não com o outro, e, como já colocado por Lacy, apesar de ter diferentes aspectos de qualidade da integração, a flanância adentra ao lugar do outro.

Para esse primeiro trabalho, proponho agora uma nova abordagem, traduzindo a outras testemunhas as minhas flanâncias. A proposta é deste desdobramento estar disponível impresso em uma banca ambulante, que possa ser levada a diferentes pontos e atinja diferentes pessoas. Uma experiência compartilhada de um lugar.

⁴³ JACQUES, 2012. p. 61.

[...] e, talvez mesmo, todos os errantes, todos os que praticam errâncias urbanas, tenham algo dessa sensibilidade etnográfica (...) uma apreensão aguçada na escala micro, tanto do ponto de vista social quanto do político; uma busca do estranhamento, mesmo no familiar, uma psicogeografia, (...) um tipo de escuta ou atenção ao outro.⁴⁴

-

Em uma segunda etapa, a distância passa a ser também algo físico. A distância do retorno para o lugar que se conhece, o lugar seguro. A Casa da Prelada foi o lugar dessa segunda experimentação “artista como turista”, mais precisamente, o jardim da casa. Na freguesia de Ramalde, uma quinta construída por encomenda ao arquiteto italiano Nicolau Nasoni no século XVIII, após ser doada à Santa Casa de Misericórdia e tornar-se um hospital, hoje a Quinta da Prelada se transformou em um espaço cultural e turístico. Um dos maiores labirintos da Península Ibérica se encontra nos jardins da Casa da Prelada, cercado de buxos e com uma araucária de mais de 30m ao centro.

A desorientação que se vivencia dentro do labirinto é também uma experimentação do desconhecido, carregada do medo e da sensação de que, a qualquer momento, é possível se perder no meio de tudo: bem como o turista, que adentra um novo percurso com caminhos inexplorados. Há os turistas que preferem um voo solo, sem qualquer guia, porém existem aqueles que sabem exatamente aonde ir e como voltar, seja por meio de mapas e de guias locais, seja, como de praxe nos dias atuais, por meio de *smartphones*. Como artista turista, o trabalho ocorreu rumo ao mistério — mas já pensando no *turn* — e fincar um ponto de início foi preciso. Para esse projeto na Casa da Prelada, a curiosidade de explorar o novo caminhou em paralelo com a responsabilidade sobre o próprio corpo e a necessidade de voltar para o lugar seguro.

O trabalho foi criado com 217 metros de linha, que era exatamente a distância do início do labirinto ao meio. Essa linha-guia era a garantia de não se perder durante o percurso, a garantia do retorno em segurança. Assim como outras experiências turísticas, estar no labirinto causa uma mistura de sentimentos e sensações: há o novo, o desconhecido, o medo de seguir em frente sem saber ao certo a que lugar aquele caminho vai chegar (se é que vai chegar a algum lugar) ou se alguém vem pelo outro lado, como um anônimo

⁴⁴ JACQUES, 2012, p.68.

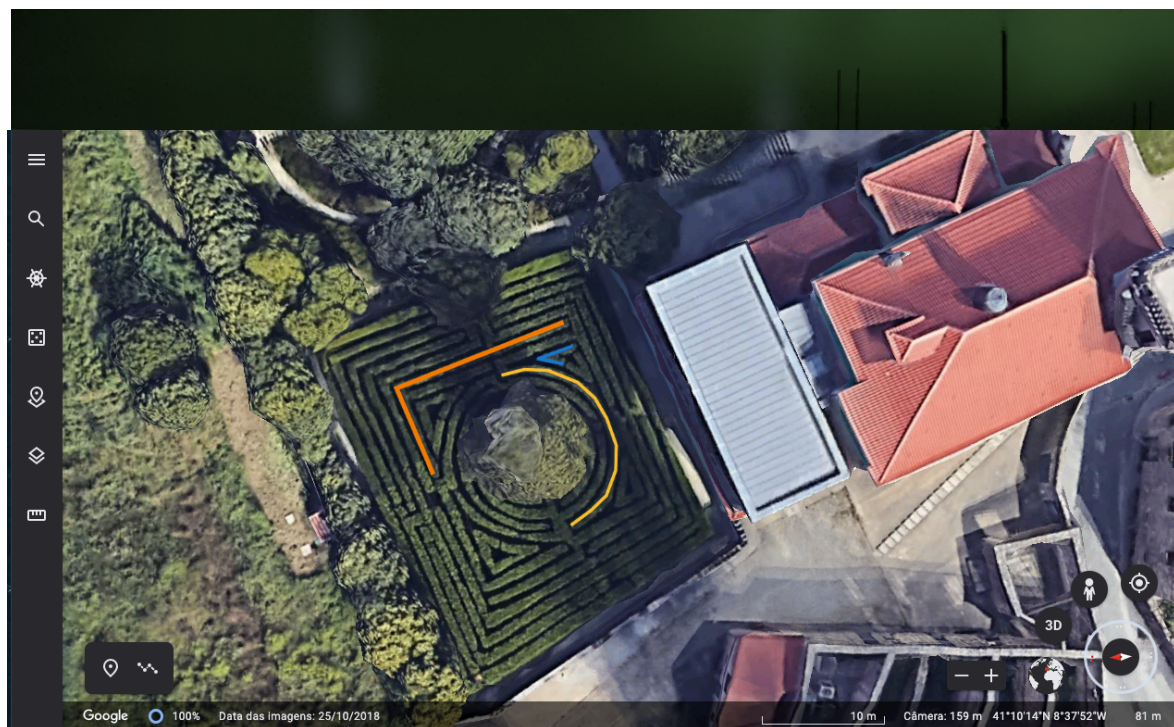
no meio da multidão. Há também, depois de um certo tempo perambulando por dentro desse espaço, um conforto relacionado à semelhança: os buxos já seguem um mesmo padrão, o cheiro começa a ser comum, o barulho dos passos no chão de terra passa despercebido. Por algum tempo, aquele lugar não é mais encarado como inédito. É possível até começar a sentir-se parte daquele espaço, de maneira a pensar que se poderia tranquilamente viver ali, que a adaptação é fácil, as barreiras existem, mas podem ser transpassadas. Também o mundo contemporâneo mostra essa falsa impressão de unidade. Essa comoção geralmente permanece até o primeiro impasse, seja dos costumes e da língua, seja econômico... O turista não pertence àquele espaço e, em algum momento, isso se torna perceptível. Nessa hora, o conforto vem ao saber que, como turista, ele pode voltar.

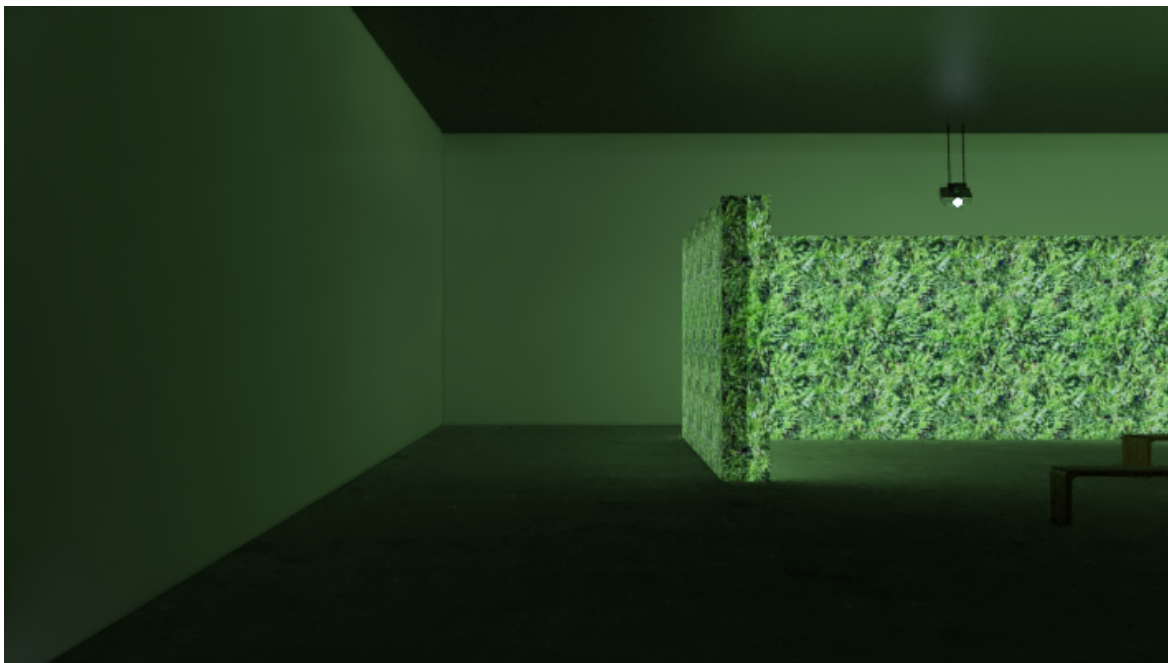
Os caminhos errados e mal escolhidos dentro do labirinto são esquecidos quando se pode simplesmente guiar-se pela linha e recomeçar de outro ponto, escolher outra direção. O trabalho, nesse sentido, se torna quase uma forma de sobrevivência e alívio ao permitir o regresso. Explorar novas rotas, mudar os trajetos, selecionar um itinerário usando a linha como uma guia ao avesso: ela não conduz para frente, mas garante que se percorra novamente por onde já esteve. A distância talvez não seja tão curta com o *site* enquanto se tem um lugar de retorno garantido. Talvez adentrar no campo do outro, do desconhecido, se torne uma tarefa mais “fácil” quando se sabe que qualquer não identificação permite o caminho certo e sem erros para a volta ao lugar do eu.

Sobre o artista como turista, um pouco dos artistas de Suzanne Lacy vem à tona depois desse regresso. Contar ao outro sua experiência, compartilhar as sensações da maneira mais fidedigna, ser repórter da experiência vivida. Um novo projeto se faz a partir desse trabalho. Em uma sala, paredes são erguidas na mesma proporção e curvatura dos arbustos de buxos do labirinto da Casa da Prelada, nas quais se projetam como é o caminhar dentro dele. Num ensaio de querer viver aquilo, bem como quando o turista escolhe um destino a partir da narração de um terceiro, o artista como turista também

expõe suas lembranças do lugar ao outro – onde obviamente o lugar de um labirinto jamais seria percorrido da mesma maneira caso não houvesse a linha guia.

IMAGEM 17: Vista em 3D do labirinto nos fundos da Casa da Prelada. Em marcação colorida, as paredes a serem projetadas na sala de exibição. | Google Earth, 2022.





IMAGENS 18 e 19: Projeto de exposição com as paredes selecionadas dispostas em ângulos e tamanhos equivalentes às do labirinto, com o vídeo projetado⁴⁵.



O último da série foi um vídeo em *loop* filmado de dentro do metrô que passa sobre a Ponte Luís I. A ponte, construída em 1886 sobre o Rio Douro, liga a cidade do Porto à cidade de Vila Nova de Gaia e é um dos maiores cartões postais da cidade. A vista da Ribeira do Porto e do Cais de Gaia sobre a ponte atrai tanto os turistas quanto a vista em terra firme com a ponte ao fundo do cenário. A passagem a pé sobre a ponte é livre e o metrô, quando vem se aproximando, buzina para que o mar de turistas saia de cima

⁴⁵ Vistas da exposição e vídeo com o projeto disponíveis em <https://drive.google.com/file/d/1zIYM3u5DhaHj9X0rguZ-NkLHzVKc8AtF/view?usp=sharing>

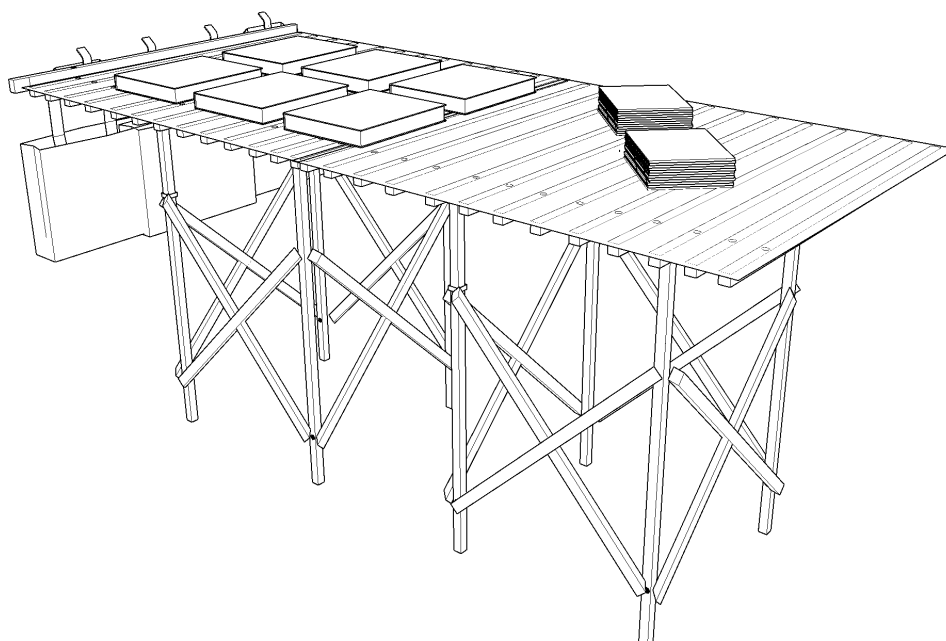
dos trilhos. Não importa a estação ou a temperatura, sempre há alguém transitando sobre a ponte para tirar fotos ou apreciar a vista.

No trabalho sobre a Ponte Luís I, há um recorte dessa situação de congelamento que só o turista é capaz de viver. É fácil diferenciar os que fazem esse trajeto com frequência daqueles que estão ali pelas primeiras vezes. O olhar, as atitudes, os comentários, tudo muda quando o metrô sai do túnel e passa sobre a Luís I. Para alguns, é um momento único. Para outros, é uma parte da rotina que remete todos os dias à lembrança do Luís que não fez questão de estar na inauguração da ponte e à retirada do título de Don do nome da ponte por uma insatisfação portuguesa com o ato. Essa distância afetiva é uma curiosidade para o turista, mas uma realidade ao portuense.

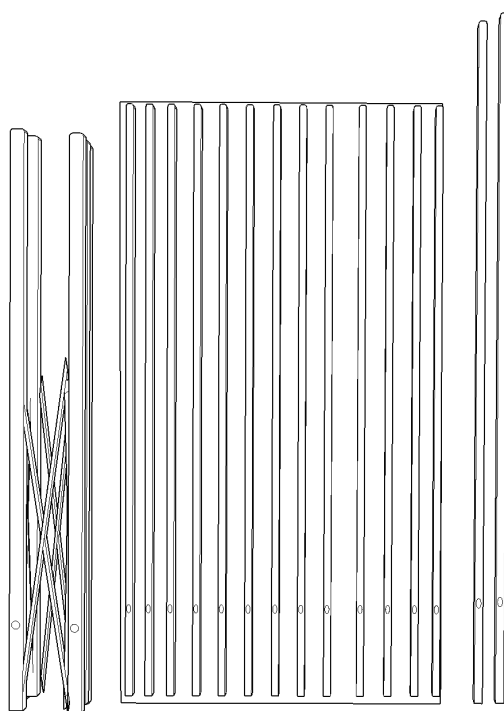
Não é uma tarefa fácil, porém é indispensável pensar nas questões de distância no campo da arte contemporânea, principalmente em trabalho direcionados a um *site*. A autorreflexão do artista antes de qualquer prática pode determinar se tal distanciamento trabalha em função da comunidade como um todo ou somente em intenção da ascensão do eu, através da instituição ou não.

Em uma rápida busca na internet, encontra-se diversos vídeos que tem a Ponte como a grande estrela. E percebe-se uma semelhança aos meus: o olhar que vê mágica vindo do Rio Douro. Outrora, o nervoso em assistir alguns garotos pulando do vão mais alto. Por fim, alguns vídeos quase como documentários em que, quando assistimos, logo pensamos: eu já estive aí. Para esse último desdobramento, proponho uma curadoria e a catalogação de centenas de vídeos disponíveis na internet sobre a Ponte Luís I desses **artistas-como-turistas**, uma vez que se tornam videomakers e escolhem seus ângulos, narrativas e ainda operam suas câmeras. Do drama à aventura, passando pelo documentário e pela ficção, tentando, assim, uma forma de aproximação por afinidade e interesses.

O catálogo também seria distribuído na banca ambulante, como segue no projeto abaixo, em que a mesa se desdobra para deslocar.



IMAGENS 20 e 21: Projeto da banca ambulante aberta e fechada, com os catálogos e livretos distribuídos, bem como bags laterais para o transporte facilitado de um lugar ao outro.



O LUGAR DO OUTRO

Neste segundo momento, é extremamente importante questionar por que alguns espaços públicos são tão cobiçados e quais ações e atitudes são tomadas para a conquista desses lugares. O fenômeno contemporâneo da gentrificação, que diverge opiniões sobre a ocupação de determinados lugares, tem modificado profundamente a configuração das cidades e a vida das pessoas que estão naquele lugar. A gentrificação, de maneira rápida, pode ser entendida como uma mudança geográfica e social impulsionada pela especulação imobiliária em que um determinado grupo de pessoas é expulso de um lugar para que outro com maior poder aquisitivo se instale ali. Esse fenômeno é visto por alguns como uma forma de modernização de determinada área e, por outros, como um abuso de poder e um meio de sanitização social. Autores como Ruth Glass e Neil Smith são alguns que problematizam a gentrificação – enquanto Richard Florida, teórico da urbanização, e alguns (muitos) governadores e especialistas em urbanização, a defendem como uma forma de alavanca social de algumas áreas, como aconteceu no bairro do SoHo, em Nova Iorque, e no centro de São Paulo na década de 1990. Para buscar entender como a gentrificação pode ser associada à produção de arte e aos artistas contemporâneos, deve-se primeiro compreender algumas relações dentro da própria cidade.

As cidades surgiram em consequência da mudança do estilo de vida do ser humano. Com o desenvolvimento da agricultura, o nomadismo passou a não ser mais necessário e os primeiros aglomerados começaram a se formar, ocupando e integrando em um mesmo espaço pessoas que, de alguma forma, tinham algo em comum. A busca por uma organização social e geográfica começou a ser desenvolvida nesses projetos de cidades, uma vez que sua criação também se fez para buscar proteção e na urgência em criar grupos fixos que pudessem se apoiar mutuamente em um espaço determinado. A definição dos limites geográficos de uma cidade, além de ser usada como mecanismo de defesa, foi também uma forma de medir o quão próspero era o grupo. A expansão desses limites era uma vitória, uma vez que agregava um maior espaço físico e um outro grupo de pessoas, que se propunham a aceitar a realidade daquela cidade e sua organização.

Grande parte da história dos centros urbanos foi escrita a partir de conquistas de espaços geográficos. A esses “conquistadores do espaço” não faltou o uso da violência física e/ou psicológica para expansão das fronteiras – ou para adentrarem fronteiras que existiam

previamente. De acordo com Neil Smith, a fronteira pode ser entendida como uma “[...] representação da combinação de avanços econômicos, geográficos e histórico”⁴⁶, e o individualismo social é garantido dentro dessa fronteira, tornando assim indiscutível o fato de estar ligada diretamente à questão de poder. Os primeiros a avançarem tais fronteiras, entendidos por “pioneiros”⁴⁷, como Smith coloca, carregam a ideia de que aquele novo lugar é menos qualificado do que o de origem – quem habita ali faz também parte do ambiente, e pode ser também conquistado com o alargamento ou nova demarcação da fronteira. Neil Smith cita Frederick Turner ao dizer que a fronteira é “[...] o ponto de encontro entre a selvageria e a civilização”⁴⁸, então, os conquistadores e pioneiros “[...] guiavam a nação para um novo mundo o qual os problemas do mundo antigo eram deixados para trás”⁴⁹, traçando, a partir daí, um paralelo entre o pensamento de Turner e as fronteiras contemporâneas que existem nos centros urbanos, as quais serão tratadas neste capítulo.

As fronteiras de Smith e Turner ampliaram-se para outro tipo de fronteira, chamadas por Smith de *nova fronteira urbana*. A conquista do espaço acontece dentro de um mesmo centro urbano, de maneira bem mais próxima e de fácil entendimento sobre quem é o “selvagem” e quem é o “civilizado”. Os pioneiros não são somente homens buscando conquistar novas terras como foram anteriormente, são também órgãos governamentais e empresas privadas, principalmente as ligadas ao capital imobiliário privado. Se nas primeiras expansões das fronteiras o interesse era, de fato, pelo espaço físico e pelo poder sobre a população que já habitava aquela terra, hoje pode-se dizer que o motivador dessa expansão é, além dessas premissas, um projeto de esterilização e pacificação dos centros urbanos, que está diretamente ligado à eliminação (ou ao afastamento) da população de baixa renda e menos favorecida da sociedade, constituída por mendigos, prostitutas, ambulantes etc., também considerados “selvagens”, como já feito anteriormente.

As ditas “modernização” e “urbanização” dos centros urbanos são termos por vezes utilizados para disfarçar essa mudança percebida em diversos lugares do mundo. A

⁴⁶ SMITH, Neil. *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*. Routledge. Londres, 1996. p.19.

⁴⁷ Id., p.17.

⁴⁸ Id., p.17.

⁴⁹ Id., p.17.

transformação das cidades em modernos e atrativos centros urbanos pretendiam, mesmo que de maneira não explícita, a espetacularização dos espaços e uma higienização social. Com o avanço do capitalismo, da globalização e do crescimento da classe média-alta, as mudanças radicais na cidade saltavam aos olhos: pessoas em situação de rua, ocupações não regulares (principalmente nos centros das cidades) e o aumento dos profissionais livres (como artistas, ambulantes e prostitutas) passaram a ser constantes, porém não interessavam a essa nova cidade moderna e eram rapidamente tratados como um problema urbano. A reorganização do espaço urbano e a busca por sua homogeneidade passou a criminalizar a pobreza e o diferente desde a utópica cidade burguesa almejada na pós-revolução industrial.

Observou-se uma reconfiguração geográfica, social e econômica do espaço. Através de discursos de “promoção da segurança urbana” e “pacificação da cidade”, começou-se a perceber um movimento no qual uma parcela da população foi forçada a se retirar e houve a criação de novas fronteiras dentro da própria cidade para dar lugar a outras pessoas, normalmente com maior poder aquisitivo, e outros empreendimentos naqueles espaços até então ocupados. A própria cidade se encarregou de criar seus excluídos⁵⁰ nessa busca pela modernização, que não é sentida no mesmo modo por toda a população.

Um primeiro comentário crítico sobre essas mudanças ocorreu em 1964, através da socióloga britânica Ruth Glass, com a publicação de seu livro *London: aspects of change*. Glass percebeu uma mudança drástica no centro da cidade de Londres, tanto de modo estrutural-geográfico quanto estrutural-social. As casas vitorianas e georgianas, até então típicas do centro da cidade, foram restauradas e transformadas em apartamentos. As ruas não eram mais livres de um imenso número de automóveis e diversos escritórios foram instalados naquela área. Glass descreve a nova paisagem londrina como uma tentativa de aproximação à paisagem americana, vista como a mais próspera após a segunda guerra mundial. Segundo a autora, os londrinos de todas as classes sociais passaram a

⁵⁰ Tal ideia será trazida mais à frente para o contexto da gentrificação nas cidades e pautada na ideia do geógrafo e pesquisador brasileiro Milton Santos, quando diz: “A cidade já vinha criando seus excluídos e os seus irracionais. O processo de globalização acelera esta tendência.” SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. Editora USP. São Paulo, 2006. p. 208.

almejar um estilo de vida que não aspirava à identidade individual ou buscava o diferente, consumindo quase que

*[...] the same diet of radio and television programmes, advertisements and films; they are subject to a national network of retail outlets, newspapers, public services, institutions and organizations; they uphold the same national symbols.*⁵¹

Com o novo estilo de vida permeando a região central de Londres, as antigas panificadoras familiares começaram a ceder espaço para grandes lojas de conveniências já conhecidas, bem como as lojas de fabricação própria passaram a ser multimarcas elegantes. As novas ocupações e os empreendimentos começaram a atrair a classe-média para o centro e, com esse deslocamento, o alto padrão de vida e o valor alto do solo no centro da capital fizeram com que as áreas do entorno da cidade crescessem para que pudessem abrigar aqueles que não tinham as mesmas condições financeiras. Houve assim uma elevação perceptível do poder aquisitivo no centro da cidade, obrigando a classe trabalhadora ou menos favorecida a deixar aquela área.

A partir dessas mudanças, Glass cunhou o termo *gentry*, que traduzia todas essas novas situações urbanas ocorridas na cidade de Londres. Ao observar uma valorização do terreno no centro da cidade e a ampliação das diferenças sociais, Glass problematizou essa urbanização. O processo de gentrificação alterava o espaço urbano de Londres de forma significativa e, da maneira que foi cunhado por Glass, pode ser entendido como um fenômeno social e econômico, além de, obviamente, geográfico. Sobre as mudanças ocorridas em Londres, principalmente as que dizem sobre a reconfiguração social dos espaços, Glass afirma:

One by one, many of the working class quarters of London have been invaded by the middle classes -- upper and lower. Shabby, modest mews and cottages -- two rooms up and two down -- have been taken over, when their leases have expired, and have become elegant, expensive residences. Larger Victorian houses, downgraded in an earlier or recent periods -- which were used as lodging houses or were otherwise in multiple occupation -- have been upgraded once again. Nowadays, many of these houses are being sub-divided into costly flats or "houselets" (in terms of the new real estate snob jargon). The current social status and value of such dwellings are frequently in inverse relation to their size, and in any case enormously inflated by comparison with previous levels in their neighborhoods. Once this process of "gentrification" starts in a district, it goes on

⁵¹ “[...] a mesma dieta dos programas de rádio e televisão, propagandas e filmes; elas são sujeitas a uma rede nacional de pontos de venda, jornais, serviços públicos, instituições e organizações; elas mantêm os mesmos símbolos nacionais.” (tradução nossa). GLASS, Ruth. *London: Aspects of Change*. MacGibbon & Kee. Londres, 1964. p. 17.

*rapidly until all or most of the original working-class occupiers are displaced, and the whole social character of the district is changed.*⁵²

A gentrificação, forma como o termo foi traduzido para o português, tem sido percebida em diversas cidades do mundo, especialmente no pós-guerra, principalmente com avanço intenso do capitalismo e da globalização. Na Europa, as mudanças dos centros urbanos saltavam aos olhos e despertavam sentimentos contraditórios em todos. De fato, houve precedentes importantes para que tal fenômeno ganhasse essa força, como nas cidades de Paris e Manchester no final da década de 1970. Seja nos poemas de Charles Baudelaire, seja nos textos comunistas de Friedrich Engels, é perceptível o deslumbramento e, ao mesmo tempo, o desconforto com as transformações urbanas que se sucederam pós-revolução industrial.

A cidade de Paris no início dos anos de 1880 era governada por George-Eugène Haussmann, conhecido também como Barão Haussmann – o Barão da demolição. Haussmann, como prefeito, tinha um plano de modificar a estrutura da cidade para dar lugar a nova Paris burguesa: as *grands boulevards* passaram literalmente por cima das habitações populares e bairros mais insalubres da cidade, abrindo as estreitas ruas de Paris para facilitar a entrada de eventuais canhões de guerra, prevenir epidemias através da diminuição populacional e facilitar o controle de possíveis revoluções⁵³. O embelezamento e a sanitização da cidade de Paris propostos por Haussmann excluíram uma grande parcela da população que ficou apenas a observar sem se sentir parte da crescente cidade burguesa, como é perceptível no cotidiano dos parisienses através do poema *Os Olhos dos Pobres*, de Baudelaire:

De noite, um pouco cansada, você quis se sentar num café novo na esquina de um bulevar novo, todo sujo ainda de entulho e já mostrando gloriosamente seus esplendores inacabados. O café resplandecia. (...)

⁵² “Um a um, muitos dos bairros da classe trabalhadora de Londres foram invadidos pela classe média – alta e baixa. Habitações e casas quase desprezíveis e – dois quartos para cima e dois para baixo – foram tomadas quando seus aluguéis expiraram e tornaram-se residências elegantes e caras. Grandes casas Vitorianas, desvalorizadas em outras épocas ou mesmo em períodos recentes – que eram usadas como hospedarias ou como ocupações múltiplas – foram reformadas mais uma vez. Hoje, muitas dessas casas estão sendo divididas em flats caros ou ‘houselets’ (nos termos do novo jargão esnobe imobiliário). O status social atual e o valor de tais residências tem uma relação inversamente proporcional aos seus tamanhos, e em todos os casos, enormemente inflados em comparação com os níveis anteriores de seus bairros. Uma vez que esse processo de ‘gentrificação’ se inicia em uma área, ele segue rapidamente até que toda ou a grande maioria da ocupação pela classe operária seja deslocada, e todo o caráter social do bairro mude.” (tradução nossa). GLASS, 1964. pp. 18 e 19.

⁵³ Estas mudanças são descritas mais profundamente nos textos de Paola Berenstein Jacques (JACQUES, 2012. pp. 45 a 47) e de Neil Smith (SMITH, 1996, p. 32).

Plantado diante de nós, na calçada, um bravo homem dos seus quarenta anos, de rosto cansado, barba grisalha, trazia pela mão um menino e no outro braço um pequeno ser ainda muito frágil para andar. Ele desempenhava o ofício de empregada e levava as crianças para tomarem o ar da tarde. Todos em farrapos. Estes três rostos eram extraordinariamente sérios e os seis olhos contemplavam fixamente o novo café com idêntica admiração, mas diversamente nuançada pela idade. Os olhos do pai diziam: "Como é bonito! Como é bonito! Parece que todo o ouro do pobre mundo veio parar nessas paredes." Os olhos do menino: "Como é bonito, como é bonito, mas é uma casa onde só entra gente que não é como nós."⁵⁴

Engels tem percepções similares às de Baudelaire sobre as mudanças ocorridas nas cidades europeias. A cidade de Manchester, na Inglaterra, foi também palco de reestruturações urbanas rumo à cidade moderna. O autor percebia perfeitamente os efeitos sociais que essa nova geografia urbana trazia⁵⁵, principalmente ligados ao “desaparecimento” da pobreza e da sujeira que estavam anteriormente visíveis naquele território. Neil Smith cita um trecho dos escritos de Engels dessa perspectiva a partir da multidão olhando para a nova cidade, no qual o teórico alemão afirma:

*Manchester contains, at its heart, a rather extended commercial district, perhaps half a mile long and about as broad, and consisting almost completely of offices and warehouses. Nearly the whole district is abandoned by dwellers.... This district is cut through by certain main thoroughfares upon which the vast traffic concentrates, and in which the ground level is lined with brilliant shops.... With the exception of this commercial district, all Manchester proper [comprises] unmixed working- people's quarters, stretching like a girdle, averaging a mile and a half in breadth, around the commercial district. Outside, beyond this girdle, lives the upper and middle bourgeoisie.*⁵⁶

Não confinado somente em observar as transformações em sua própria cidade, Engels percebe que esse fenômeno ocorrido em Manchester era um processo geral que estava em voga por todo território europeu pós-revolução industrial. O autor faz uso do nome do

⁵⁴ “Le soir, un peu fatiguée, vous voulûtes vous asseoir devant un café neuf qui formait le coin d'un boulevard neuf, encore tout plein de gravois et montrant déjà glorieusement ses splendeurs inachevées. Le café étincelait. (...) Droit devant nous, sur la chaussée, était planté un brave homme d'une quarantaine d'années, au visage fatigué, à la barbe grisonnante, tenant d'une main un petit garçon et portant sur l'autre bras un petit être trop faible pour marcher. Il remplissait l'office de bonne et faisait prendre à ses enfants l'air du soir. Tous en guenilles. Ces trois visages étaient extraordinairement sérieux, et ces six yeux contemplaient fixement le café nouveau avec une admiration égale, mais nuancée diversement par l'âge. Les yeux du père disaient: 'Que c'est beau! que c'est beau! on dirait que tout l'or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs.' — Les yeux du petit garçon: 'Que c'est beau! que c'est beau! mais c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous.'” (tradução nossa). FRÈRES, Michel Levy (Org). *Ouvres Complètes de Charles Baudelaire: Petits Poèmes en Prose*. Les Paradis Artificiels. Hardpress. Paris, 1873. pp. 75 a 77.

⁵⁵ SMITH, 1996. p.33.

⁵⁶ ENGELS, Frederich. *The Housing Question*. Progress Publishers. Moscou, 1975. pp. 84 e 85 apud. SMITH, 1996. p. 32-33.

prefeito de Paris, Haussmann, para indicar todas as práticas semelhantes às cidades de Paris e Manchester ao redor da Europa:

By “Haussmann” I mean the practice, which has now become general, of making breaches in the working-class quarters of our big cities, particularly in those which are centrally situated, irrespective of whether this practice is occasioned by considerations of public health and beautification or by demand for big, centrally located business premises or by traffic requirements.... No matter how different the reasons may be, the result is everywhere the same: the most scandalous alleys and lanes disappear to the accompaniment of lavish self-glorification by the bourgeoisie on account of this tremendous success.⁵⁷

Outros exemplos que precedem o fenômeno da gentrificação podem ser citados, nos quais se observava um deslocamento forçado da população para outras áreas e uma nova estruturação física e social das cidades burguesas. Tais mudanças eram entendidas como eventos isolados e praticamente inerentes ao território europeu – um ou outro era observado em cidades americanas e, mais tarde, na Austrália. Segundo Smith, ainda não era possível entender tais exemplos como gentrificação de fato, pois as mudanças do século XIX percebidas em Londres, Manchester e Paris foram unicamente voltadas para uma nova distribuição das classes trabalhadoras que ameaçavam o controle das cidades, além de tentativas de lucro com a reconstrução do espaço. Obviamente tais manobras para as mudanças urbanas foram replicadas em outras cidades, porém em menor proporção, não sendo perceptíveis de maneira tão assombrosa tantas mudanças. Esses processos eram tão esporádicos que, em muitos lugares, eram desconhecidos. A gentrificação, como será tratada de fato neste texto, começa no pós-guerra.

In Greenwich Village in New York, where gentrification was associated with a nascent counterculture; in Glebe in Sydney, where sustained disinvestment, rental deregulation, an influx of southern European immigrants, and the emergence of a middle-class resident action group all conspired toward gentrification; in Islington in London where the process was relatively decentralized; and in dozens of other large cities in North America, Europe and Australia, gentrification began to occur. And nor was this process long confined simply to the largest cities. By 1976, one study concluded that nearly half of the 260 US cities with a population of more than 50,000 were experiencing gentrification. Barely twelve years after Ruth Glass had

⁵⁷ “Por ‘Haussmann’ eu digo a prática, que agora se tornou generalizada, de abrir brechas nos bairros das classes trabalhadoras das nossas cidades, particularmente neste que são localizados em áreas centrais, independentemente destas práticas ser ocasionada por considerações de saúde pública ou embelezamento ou demanda por grandes instalações comerciais ou por exigências do trânsito... Não importa quão diferente as razões possam ser, o resultado em todos os lugares é o mesmo: os becos e vielas mais escandalosos desaparecem ao serem acompanhados por uma auto glorificação da burguesia neste tremendo sucesso.” (tradução nossa) ENGELS *apud* SMITH, 1996, p.33.

*coined the term, it was no longer just New York, London and Paris that were being gentrified, but Brisbane and Dundee, Bremen and Lancaster, PA.*⁵⁸

A partir dos anos de 1970, a gentrificação tornou-se, além de um fenômeno mundial, uma ferramenta muito utilizada para além das “reabilitações locais” que aconteceram em Paris, Manchester ou mesmo nos primeiros anos pós-guerra, em Londres, como descrito por Glass. Apesar de estarem em diferentes contextos e serem guiados por diferentes objetivos, muitas são as cidades que sofreram esse processo de política urbana. As intervenções públicas ocorreram nos mais diferentes formatos, porém com as mesmas intenções: diversificar as atividades daquele local, atrair outros investidores e trocar uma parcela da população por outra, preferencialmente com maior poder aquisitivo, podendo esse “novo espaço” ser entendido como mais qualificado que o anterior. Por isso, na maioria das vezes, a gentrificação é entendida como um processo negativo, uma vez que exclui camadas da sociedade, embora o poder público e os empreendedores imobiliários tentarem considerá-la como um meio de melhorar áreas degradadas.

A gentrificação é, à primeira vista, um fenômeno natural e uma tendência indiscutível nos centros urbanos. O progresso inevitável das cidades forçaria, de uma forma ou de outra, tal deslocamento da população e os novos empreendimentos ao longo do espaço. No entanto, como colocado por Ermínia Maricato na introdução do livro *Parceiros da Exclusão*, de Mariana Fix, “[...] a forma avassaladora do crescimento da metrópole [...] perde sua abstração para adquirir concretude: os personagens são reais, há claros interesses delineados, há ganhadores e perdedores”⁵⁹. O fenômeno da gentrificação é, na maioria das vezes, proposital. Essas mudanças no espaço urbano confundem quais são os papéis governamentais e privados por muitas vezes serem entendidos como uma forma natural de desenvolvimento das áreas afetadas, bem como uma chance de agregar valor àquele

⁵⁸ “Em Greenwich Village, em Nova Iorque, onde a gentrificação foi associada a uma contracultura nascente; em Glebe, em Sydney, onde o desinvestimento sustentado, a desregulamentação dos aluguéis, o influxo de imigrantes do sul da Europa e o surgimento de um grupo de ação de residentes de classe média conspiraram para a gentrificação; em Islington, Londres, onde o processo foi relativamente descentralizado; e em dezenas de outras grandes cidades na América do Norte, Europa e Austrália, a gentrificação começou a ocorrer. E esse processo também não foi por muito tempo confinado simplesmente às grandes cidades. Em 1976, um estudo concluiu que quase metade das 260 cidades dos EUA com uma população de mais de 50.000 habitantes estavam experimentando a gentrificação. Quase doze anos depois que Ruth Glass cunhou o termo, não eram mais apenas Nova York, Londres e Paris que estavam sendo enobrecidos, mas Brisbane e Dundee, Bremen e Lancaster, PA.” (tradução nossa). SMITH, 1996. p. 35.

⁵⁹ FIX, Mariana. *Parceiros da Exclusão: duas histórias da construção de uma “nova cidade” em São Paulo: Faria Lima e Água Espraiada*. Boitempo. São Paulo, 2001. p.7

espaço e um progresso óbvio de tal lugar. A gentrificação, por vezes, é apresentada como “[...] o maior símbolo do amplo processo de renovação urbana”⁶⁰, ignorando diversos aspectos negativos que acontecem em paralelo nas áreas *revitalizadas* e *renovadas*.

O processo de gentrificação é ligado diretamente a uma reestruturação econômica espacial urbana e só é possível ocorrer em lugares onde há uma desvalorização do capital ali investido anteriormente⁶¹. Por outro lado, vale lembrar não ser possível dizer que todo processo de reestruturação de determinado lugar é fruto de um processo de gentrificação. As mudanças no espaço urbano são constantes – o que difere tais mudanças é a sua intensidade e sua característica imediatista para reorganização social e econômica, modificando de forma brusca a configuração espacial daquele lugar. Segundo Smith, “[...] a reestruturação geográfica da economia espacial é sempre desigual”⁶², ou seja, é impossível afirmar que toda mudança na reestruturação de um lugar é gentrificação – mas todo lugar gentrificado envolve necessariamente uma nova estrutura e distribuição espacial, econômica e social. Ainda de acordo com Smith, são observadas algumas tendências nesses espaços reestruturados, que são responsáveis diretamente pela forma que esse processo assume.

Neil Smith diz que há cinco processos responsáveis por essas reestruturações urbanas⁶³, sendo eles

- 1) a suburbanização e o diferencial de renda (*rent gap*);
- 2) o crescimento do emprego no terceiro setor e a desindustrialização de economias capitalistas avançadas;
- 3) a centralização espacial e a descentralização do capital em simultâneo;
- 4) a queda do lucro e dos movimentos do capital;
- 5) as mudanças nos padrões de comportamento e de consumo e as mudanças demográficas.

⁶⁰ SMITH, Neil. *Gentrificação, a Fronteira e a Reestruturação do Espaço Urbano*. Tradução: Daniel de Mello Sanfelici. IN: GEOUSP – Espaço e Tempo, n.21. São Paulo, 2007. p.4

⁶¹ Id., p. 5.

⁶² Id., p. 7.

⁶³ Id., p. 7.

Esses itens, interligados de maneira direta, são indicativos favoráveis para a gentrificação de determinada área. Smith coloca a suburbanização e o *rent gap* em primeiro plano não à toa. A ideia de deslocar a população dos centros urbanos para o subúrbio é intencional para a elevação da taxa de lucro sobre aquela área central, pois sabe-se que o determinante para tal local ser economicamente mais “promissor” que outro é o valor da terra. Segundo o autor, “[...] muitas outras forças estiveram envolvidas na suburbanização do capital, mas a disponibilidade de terras mais baratas na periferia foi primordial para o processo todo.”⁶⁴

O movimento do capital que leva ao desenvolvimento de atividades industriais, comerciais, residenciais e recreacionais nas áreas suburbanas resulta em uma mudança recíproca dos níveis de renda da terra nas áreas centrais e nas áreas suburbanas. Enquanto o preço da terra nas áreas suburbanas eleva-se com a proliferação de novas construções, o preço relativo da terra nas áreas centrais cai. Cada vez menores quantidades de capital são canalizadas para a manutenção e restauração dos edifícios localizados na área central. Isto resulta naquilo que denominamos um diferencial (*rent gap*) entre a atual renda da terra capitalizada pelo uso presente (deteriorado) e a renda da terra potencial que poderia ser capitalizada pelo “mais elevado e melhor” uso da terra (ou, ao menos, comparativamente “mais elevado e melhor” uso), em virtude da sua localização centralizada.⁶⁵

O fenômeno do *rent gap* ocorreu em diversas cidades do mundo capitalista, em escalas diferentes. No livre mercado e nas economias avançadas, a desvalorização do capital já investido nas áreas centrais é uma estratégia que gera o abandono de imóveis residenciais, comerciais e industriais. Com a rápida desvalorização da terra e o frequente receio de não ter retorno do capital investido, proprietários e empresas começam a se desfazer de seus imóveis a preços irrisórios e, em lugares onde a intervenção do Estado é praticamente nula, cria-se um ambiente central decadente, porém oportuno para ser reestruturado e revalorizado em uma zona privilegiada da cidade.

Já a desindustrialização e o crescimento de empregos no terceiro setor, observados principalmente no pós-guerra, não se instalaram como eram anteriormente, nas áreas urbanas centrais das cidades. O número crescente de novas profissões e a industrialização nas áreas periféricas ajudam no desenvolvimento do *rent gap*, tanto quando o valor da terra central está em decadência quanto quando essa terra passa a ter

⁶⁴ SMITH, 2007. p. 22.

⁶⁵ Id., p. 21.

novos usos. É possível notar uma transformação tanto em habitações centrais da classe trabalhadora que ali residia quanto em espaços industriais que se deslocaram para a periferia.

O que pode ainda parecer contraditório dentro do processo de desindustrialização das áreas urbanas centrais é o porquê das sedes corporativas das empresas e indústrias continuarem nesses espaços. Smith coloca essa *centralização espacial do colarinho branco* como ponto crucial para os avanços rápidos de uma corporação – em que *espaço também é dinheiro*.

Alterações nas taxas de juros e nos preços das ações, acordos financeiros, negociações trabalhistas e socorros financeiros (*bailouts*), transações internacionais no mercado de câmbio e no mercado de ouro, contratos comerciais, o comportamento imprevisível dos governos e dos competidores – todas estas atividades podem exigir uma rápida resposta por parte dos gestores de empresas, e isso, por sua vez, exige um contato próximo e imediato com uma série de sistemas de apoio profissionais e administrativos, assim como com empresas concorrentes. (...) a proximidade espacial reduz os tempos de decisão quando o sistema de decisão é suficientemente irregular a ponto de não poder ser reduzido à lógica de rotina do computador.⁶⁶

Nesse aglomerado central de sedes empresariais, há uma certa “segurança espacial”⁶⁷, pelo fato de existir facilidade e agilidade em serem tomadas decisões, iniciadas negociações ou que informações sejam trocadas num espaço próximo e sem exigir um longo – ou qualquer – deslocamento. Como explícito nos textos de Smith, a gentrificação é um fenômeno fruto de processos que ocorrem tanto na esfera pública quanto privada, visando ao lucro e ao crescimento do capital acumulado.

A acumulação de capital, bem como os investimentos e especulações em áreas urbanas, não são um movimento sequenciado. Há momentos de “expansão e crise”⁶⁸, ocorrendo de maneira oposta em lugares diferentes – enquanto determinada área recebe investimento, outra se desvaloriza em paralelo, ficando à mercê da possibilidade do *rent gap* e, com ele, a atração de novos investidores de capital privado. Na maioria dos casos, essas remodelações das áreas urbanas centrais tiveram o Estado como primeiro e

⁶⁶ SMITH, 2007. p. 25.

⁶⁷ Id., p. 25.

⁶⁸ Id., p. 26.

principal investidor, preparando o território para atrair tal capital privado e “revitalizar” a área. Isso posto, pode-se afirmar que *a gentrificação é um fenômeno que teria riscos econômicos*: não é garantido que o investimento feito em uma área, entendida até então como desvalorizada, trará de volta uma população disposta a pagar novos valores àquele lugar e conseqüentemente torná-lo atrativo economicamente. Geralmente o Estado é o primeiro a assumir tais riscos. Sucessivamente estão os investimentos de capital privado na “nova” área. É comum serem entendidas como *parcerias entre Estado e capital privado as remodelações e o progresso de áreas urbanas* antes tidas como deterioradas, uma vez que, na nova economia capitalista global, a crise fiscal do Estado não tem condições de financiar totalmente tais obras – embora possa promover e induzir o capital privado a fazê-lo.

Somadas às novas diretrizes de planejamento urbano do Estado e ao investimento de capital privado, estão as mudanças de estilo e comportamento da população. Se antes uma família era composta por um casal e seus filhos, sendo o homem provedor da renda familiar e a mulher dona de casa, hoje observam-se mulheres trabalhando fora, famílias optando por não terem filhos e diversas pessoas escolhendo viver sozinhas. Essa mudança social-demográfica modifica também o ambiente e os padrões de consumo da população local: desde *lofts* minúsculos em edifícios antigos a padarias com pães de fermentação natural e cafés especiais, o custo de vida daquela área torna-se cada vez mais elevado e impossibilita a população residente de continuar vivendo ali. Portanto, os projetos de renovação urbana contam também com esses novos costumes da população, já que, através deles e do aumento da renda na região, parte da população que estava no local precisa desocupar tal espaço por não ter condições financeiras de permanecer, dando lugar a um novo ambiente urbano. Casos assim foram presenciados em diversas partes do mundo, onde investidores observam a mudança de estilo de vida da população e usam isso como estratégia para novos empreendimentos.

O BAIRRO DOS ARTISTAS: a gentrificação no SoHo

One day a Big Artist realized that if he took all of the sewing machines and bales of rags out of a three-thousand-square-foot loft and put in a bathroom and kitchen he would be able to live and make Big Art in the same place. He was quickly followed by other Big Artists and they by Big Lawyers, Big Boutique Owners, and Big Rich Kids. Soon there was a SoHo and it was positively awash in hardwood floors, talked-to plants, indoor swings, enormous record collections, hiking boots, Conceptual artists, video communes, Art book stores, Art grocery stores, Art restaurants, Art bars, Art galleries, and boutiques selling tiedyed raincoats, macrame flower pots, and Art Deco salad plates.⁶⁹

⁶⁹ LEBOWITZ, Fran. *Metropolitan Life*. Dutton Books. Nova Iorque, 1978. p. 158.

Um dos exemplos clássicos é o bairro do SoHo, localizado em Lower Manhattan, na cidade de Nova Iorque. Como já colocado, a desindustrialização é um pré-requisito ao lucro e a gentrificação de determinado lugar. Não são poucos os autores, artistas e ex-moradores que escreveram sobre o bairro, uma vez que as mudanças foram percebidas em diversas esferas e ecoaram por toda a cidade. Alguns deles afirmam que a desindustrialização de Nova Iorque pode ser vista como um “desastre qualificado”⁷⁰, como é o caso da autora Sharon Zukin. Segundo ela, para as pessoas que trabalhavam nas indústrias e perderam seus empregos, como também para os donos de pequenos cortiços, que alugavam espaços próximos ao trabalho a terceiros, agora desempregados, a desindustrialização foi um processo desastroso e que gerou uma grave crise financeira. No entanto, para aqueles que têm capital para ser investido em estruturas físicas da cidade, foi uma grande oportunidade.

Em Lower Manhattan, em meados dos anos de 1950, estavam 55% de todo o complexo industrial de Nova Iorque. Com a queda das indústrias, muitos desses prédios e galpões foram abandonados, especialmente no bairro do SoHo. O bairro era de caráter quase exclusivamente industrial e os poucos moradores da região eram porto-riquenhos e pessoas em situação de rua que buscavam abrigo por ali. Nas construções abandonadas, no começo dos anos de 1960, o departamento de bombeiros da cidade começou a verificar uma considerável quantidade de incêndios na área (o bairro ficou até conhecido como “cem acres do inferno”, devido à frequência dessas ocorrências) e surpreendentemente averiguou-se um número alto de artistas vivendo ilegalmente nas estruturas das antigas indústrias.

Na época, a cidade de Nova Iorque estava sendo mundialmente reconhecida como um centro de criação artística, exportando artistas nova-iorquinos como Frank Stella e Robert Rauschenberg, além de atrair outros novos artistas e futuros moradores, como Warhol e Pollock. Com o aumento do prestígio da comunidade artística, houve uma pressão para que houvesse suporte público para artistas através da *Artists’ Tenants’ Association* (ATA), associação que tinha mais de 500 integrantes, a maioria artistas de vanguarda. A principal

⁷⁰ ZUKIN, Sharon. *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. New Brunswick, Rutgers University Press. Nova Jérsei, 1989. p. 23.

reinvidicação era a permissão de poderem alugar os grandes espaços vazios em Lower Manhattan que passaram a existir com a queda da industrialização, pagando um preço acessível.



IMAGEM 22: Vista de um *loft* no Greenwich Village antes de ser reformado.

IMAGEM 23: *Loft* após a reforma. | ZUKIN, S. NJ, 1989. p.7.

Houve pressão pelos dois lados: tanto do corpo de bombeiros, para evacuação da área, quanto dos artistas e proprietários dos imóveis, para permissão de viver naquele lugar. Estima-se que 500 a 700 artistas estavam vivendo em espaços impossíveis de distinguir se eram habitações de fato ou espaços industriais. No princípio, houve uma evacuação considerável da área, principalmente por questões relacionadas aos incêndios, uma vez que o corpo de bombeiros da cidade argumentava não poder achar ou salvar artistas que poderiam estar vivendo em habitações em chamas, pressionando o departamento responsável pelas ocupações da cidade a cumprir com as leis de zoneamento e começar a expulsão dos artistas que viviam ilegalmente no SoHo. Nesse embate, a ATA começou a incentivar um boicote a todas as exposições de arte de Nova Iorque e não cederia até que a norma para evacuação fosse revogada. Os artistas nova-iorquinos saíram vitoriosos, pois contaram com o apoio da mídia e do momento político da cidade, no qual o prefeito estava se candidatando à reeleição e acabou sucumbindo à reivindicação da ATA com a condição de que os espaços deveriam ser utilizados como ateliê-habitação, não sendo permitido o uso somente para moradia.

Uma das justificativas para a nova lei de zoneamento e ocupação dos *lofts* era o alto custo dos aluguéis na cidade e as baixas rendas dos artistas para financiar espaços grandes o suficiente para que pudessem trabalhar. Para que essa lei fosse cumprida, era necessário que cada artista comprovasse, por meio de formulário, que era “[...] uma pessoa que está constantemente comprometida com as artes plásticas, como pintura e escultura, ou com performance ou artes visuais, incluindo dança e multimídia, ou na composição musical, de forma profissional e certificada pelo departamento de assuntos culturais da cidade e/ou conselho estadual de artes”⁷¹ e que houvesse uma proteção e saída contra incêndios. A cidade de Nova Iorque adotou a política de *artista em residência* (AIR), que previa a opção aos proprietários dos imóveis, até então usados exclusivamente para fins industriais e comerciais, a alugarem até duas unidades residenciais em cada. Com isso, além da legalização de aluguel dos espaços para os artistas, outros tantos foram incentivados a se mudarem para lá.

⁷¹ Essa condição consta no segundo parágrafo da primeira página do “aviso aos candidatos” que gostariam de viver nos *lofts* daquela área, expedido pelo Departamento de Negócios Culturais – NYCulture de Nova Iorque. O documento ainda está em voga e pode ser acessado no site <http://nyc.gov/cultura> (acesso em 28 de abril de 2021).

APPLICATION for ARTISTS' CERTIFICATION

This application was developed and is being distributed so that artists will have a convenient means for applying for both the certification by the Department of Cultural Affairs for artists housing and qualification for participation in the NAWC Prescription Drug Program.

CERTIFICATION: This application was designed so that the Certification Committee of the Department of Cultural Affairs could evaluate from the information you supply the degree of your commitment to your creative work and any need you might have for large areas of work space. The Committee does not, in any sense, make judgments as to the aesthetic qualities of an artist's efforts. Formal certification means only that an individual is qualified to live and work in a loft in the SOHO area of the city or in a legal A.I.R. loft. Two artists wishing to share a working/living loft should submit individual applications.

The Department does not provide information on the availability of working/living lofts nor whether a particular space is or is not a legal legal/working floor, building or area. The visual artist must seek out and acquire legal access and tenancy by his own efforts. There are some limitations relative to the size of the premises however, which would determine occupancy. Lofts in excess of 3,600 square feet or under 1,200 square feet are considered illegal (refer to excerpt of law below). Further information may be obtained by calling the Department of Cultural Affairs at 360-8214.

Excerpts from the City Planning Commission Calendar

A joint living-work quarters for artists consists of one or more rooms in a non-residential building, on one or more floors, which are arranged and designed for use by, and are used by not more than four non-related artists, or an artist and his family maintaining a common household, with lawful cooking space and lawful sanitary facilities, and including adequate space reserved for the artist or artists residing therein. An artist is a person so certified by the New York City Department of Cultural Affairs.

PRESCRIPTION PROGRAM: Qualification for certification by the Department of Cultural Affairs also qualifies the applicant for participation in the NAWC Prescription Drug Program. Because we are not funded by the city, however, there must be a processing fee of two dollars (\$2.00) which should accompany this application.

Please send completed application to:
National Art Workers Community
32 Union Sq/E, New York City 10003

NAME _____ PHONE NUMBER _____

ADDRESS _____

PROFESSIONAL NAME IF DIFFERENT _____

1. For residents of Soho lofts

If you currently live or are about to move into an MI-SAB loft,

a. How long have you lived there? _____

b. What is its size in square feet? _____

c. How many square feet is or will be used for your work? _____

2. If you do not live in an MI-SAB loft at present:

a. What is your present amount of living space in square feet? _____

b. What is your present amount of work space in square feet? _____

c. How much work space (in square feet) do you need? _____

3. Please describe your particular art form and tell us why it demands a large space for its creation or expression. _____

4. Please give a biographical resume pertinent to your work. Include educational background; professional training; public exhibitions and/or performances; critical reviews; and any grants, awards, or fellowships. _____

5. Should you feel that the biographical resume requested does not give a full enough picture of you as an artist you may do the following:
a) Submit slides, photographs, or additional documentation appropriate to your work. You will be notified when you may pick up this material after the certification process. _____
and/or
b) Contact the Department of Cultural Affairs and request that representatives from the Certification Committee set up a personal interview with you at your studio. _____

6. Please list the names and addresses of two people familiar with your work, who may be contacted regarding your commitment as an artist and your need for large living-working space. _____

IMAGEM 24: Citation Information: Application for artist's certification, 1970-1971. SoHo Artists Association records, 1968-1978 | Archives of American Art, Smithsonian Institution. Disponível em: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/application-artists-certification-16930> (acesso em 03 de maio de 2021)

Ao final dos anos de 1970, com uma enorme quantidade de artistas vivendo e trabalhando em seus *lofts*, revistas consagradas nos Estados Unidos, como a *Life* e a *New York Magazine*, começaram a propagar o modo de vida que acontecia no SoHo. Desde o estilo de vida dos artistas até a forma de como os *lofts* eram planejados (amplas estruturas de pé direito alto, tijolo aparente, plantas penduradas e obras para todos os lados), esses espaços começaram a ser cobiçados e vendidos como o que era mais elegante e moderno na época. O apelo cultural e descolado do bairro chamava a atenção da mídia, da população e, claro, do setor imobiliário. Na época, Peter Hellman, colunista da *New York Magazine*, escreveu um artigo chamado *SoHo: Artistas da Boêmia em Perigo*, no qual o autor já dava um alerta:

Sharpeyed uptowners have begun to notice that there is a potential gold behind the grimy façades of SoHo. Among them are art dealers (several prestigious ones from the environs of Madisons Avenue and 57th Street have taken leases in the area), boutique specialists, restaurateurs and just bored but well-off people from glossier neighborhood who dabbled with paint or clay and groove on the idea of having their own little loft in a really grubby part of town. Then there are the big-

*time, and would-be big-time, real estate developers who are ogling SoHo with the idea of replacing its old buildings with glass boxes (...) Now, the reason the artists came to SoHo in the first place was that it was ignored and cheap. It is no longer ignored, and soon it will not be cheap.*⁷²

A densidade de artistas vivendo no SoHo transformou não só o bairro como também o mercado de arte de uma forma geral. De fato, no começo dos anos de 1960, havia somente artistas morando na região. O elo com a comunidade era extremamente forte e cada vez mais surgiam obras colaborativas, performances e trabalhos multimídia nas habitações/estúdios do SoHo. O aumento da procura por moradia e local de trabalho em Lower Manhattan possibilitou que o “atestado de artista” fosse válido também para aqueles que trabalhavam com publicidade, *marketing* e o mercado de artes em geral. Em 1968, foi aberta a primeira galeria de artes do SoHo. No final da década de 1970, já havia mais de cem delas.

Nessa mesma época, o número de instituições culturais e cursos de arte patrocinados pelo governo disparou. O governo passou a lidar com a arte como uma *indústria milionária*, expectativa que muito se deve à existência e ao sucesso de artistas renomados e intelectuais da época, mas também porque a arte foi considerada impulsionadora da renovação urbana. A classe artística passava a não ser mais desclassificada, uma vez que havia saído da completa informalidade e começado a adentrar na classe média através de seu estilo de vida nos *lofts*, que, a cada dia, mais se transformavam em desejo de muitos nova-iorquinos. Zukin exalta essa mudança de paradigma dos artistas “marginalizados” e “apenas uma preocupação elitista” para uma “posição central no simbolismo cultural de um mundo cada vez mais matéria”⁷³, afirmando que

[...] [os artistas] ganharam maior visibilidade na mídia como também em encontros sociais prestigiados, e, como os artistas mais notáveis estavam vendendo seus

⁷² “Os moradores da cidade alta começaram a notar que existe um ouro em potencial por trás das fachadas sujas do SoHo. Entre eles, estão marchands de arte (vários prestigiosos dos arredores da Avenida Madisons e da 57th Street alugaram na área), especialistas em butiques, donos de restaurantes e pessoas entediadas mas abastadas de um bairro mais lustroso que se interessou por tinta ou argila e *groove*. A ideia de ter seu próprio *loft* em uma parte realmente suja da cidade. Depois, há os grandes e aspirantes a grandes incorporadores imobiliários que estão cobiçando o SoHo com a ideia de substituir seus prédios antigos por caixas de vidro (...). Agora, a razão pela qual os artistas vieram para o SoHo, em primeiro lugar, era por ser ignorado e barato. Já não é mais ignorado e, em breve, não será barato.” (tradução nossa). HELLMAN, Peter. *Soho: Artists' Bohemia Imperiled*. New York Magazine, Vol. 3 No. 34. Nova Iorque. 24 de agosto, 1970. p. 46.

⁷³ ZUKIN, 1989. p. 82.

trabalhos a preços exorbitantes, é justo supor que sua visibilidade estivesse conectada, de alguma forma, com sua viabilidade comercial.⁷⁴

Com o *boom* do estilo *viver como um artista* que permeava o SoHo, com o prestígio dado pela mídia e com o apoio do governo, os proprietários dos imóveis se encontraram em uma situação economicamente favorável. Se, no início da década de 1960, alugar emergencialmente um espaço que estava em estado de depreciação parecia um excelente negócio, nos anos de 1970 já foi possível perceber o quanto esse novo mercado imobiliário dos *lofts* era promissor. Os aluguéis, que no princípio da lei de zoneamento ficavam entre \$100 e \$200 por mês, em menos de dez anos já estavam a \$450. Até o meio da década de 1980, havia aluguéis até 1900% mais caros.

O grande aumento das rendas na área fez com que muitos proprietários forçassem seus inquilinos a saírem dos *lofts* para alugarem a outros que poderiam pagar mais. Essa situação gerou uma série de conflitos entre inquilinos e proprietários, provocando greves e processos, além da atenção da mídia e de diversos políticos. De acordo com Aaron Shkuda, “[...] este foi um processo fragmentado, com diversas agências da cidade, legisladores municipais e estaduais e tudo mais que os tribunais tinham a dizer”⁷⁵. No ano de 1975, o Conselho Imobiliário de Nova Iorque propôs uma revisão nas regras de ocupação dos *lofts* em Lower Manhattan, alegando que “[...] a cidade deveria tirar vantagem da espetacular transição do SoHo de uma área industrial em declínio para um distrito de uso misto incluindo artistas/residentes, e negócios relacionados à arte e sua emergência como um centro de artes de renome mundial”⁷⁶, alegando, assim, que “viver em *lofts* parecia ser uma alternativa realmente viável para os milhares de metros quadrados de espaços vazios que estavam no mercado”⁷⁷.

Nas redondezas do SoHo, nos bairros conhecidos como NoHo e TriBeCa, antes também de caráter totalmente industrial, foi cedido o direito de não artistas viverem nestas estruturas. Entendidas com áreas agora *trendy*, a ocupação dos *lofts* e espaços industriais nas redondezas passou a ser moradia de pessoas com maior poder aquisitivo, como

⁷⁴ ZUKIN, 1989. p. 82.

⁷⁵ SHKUDA, Aaron. *The Lofts of SoHo: Gentrification, Art, and Industry in New York, 1950 – 1980*. The University of Chicago Press. Estados Unidos, 2016. p.9.

⁷⁶ Id., p.190.

⁷⁷ Id., p.190.

médicos e advogados, além de grande parte ser comprada para especulação imobiliária. Os debates sobre a legalização ou não dos *lofts* para habitação ferviam em Nova Iorque. A maioria entendia essa apropriação dos espaços industriais como um avanço na renovação urbana e uma solução para os problemas de moradia, já os artistas eram contrários a essa legalização, pois era certo o aumento dos aluguéis na área. Há um fato curioso em toda essa história e talvez um pouco contraditório: antes, os artistas reivindicavam seu direito de viver naqueles espaços – agora, queriam o direito de outras pessoas não poderem viver naqueles espaços para se resguardem de terem que se deslocar para outra área por não conseguirem pagar os aluguéis.

A extensão da regularização dos *lofts* para não artistas não era somente um desejo de uma parte da população e do setor imobiliário. Para o governo, era interessante a criação de novas moradias, aumentando as receitas tributárias pagas à cidade e evitando o aumento do movimento em direção ao subúrbio, uma vez que essas áreas eram centrais e de fácil acesso. Para justificar essas conversões, governo, mídia e setor imobiliário usavam o argumento de quanto maior o fluxo de pessoas nas áreas centrais da cidade, maior as atividades na rua durante a noite e nos finais de semana; conseqüentemente, essas áreas seriam mais seguras. Em 1981, a primeira lei direcionada exclusivamente à conversão de espaços industriais em habitações no estilo *lofts* foi aprovada. Como resultado, viver em um *loft* passou a ser uma opção para os nova-iorquinos e uma estratégia urbana para toda a cidade.

Atualmente, o SoHo é o bairro mais caro para compra de imóveis em Nova Iorque, seguido por TriBeCa. Conhecido hoje como um bairro elegante e na moda, a média de preços para comprar um *loft* em uma das duas áreas é de três milhões de dólares. Pode-se dizer que um dos principais motivadores para o crescimento da área foi o bom usufruto da situação dos artistas: eles se encarregaram de mudarem para o SoHo quando ainda não havia nenhum interesse sobre o local e posteriormente foram “usados” como estratégia econômica e social para as mudanças ocorridas no local. É sensato definir o SoHo como um bairro *hype* de Nova Iorque, com cafés modernos, restaurantes de estrela Michelin e lojas descoladas que formam uma paisagem bem parecida a outras áreas gentrificadas do mundo.

CULTURA E PARCERIAS – a Sala São Paulo e a Associação Viva o Centro

Estratégias para uma nova configuração da cidade através de políticas públicas e especulação imobiliária ligadas à arte não são um caso isolado tampouco exclusivo do cenário de Nova Iorque. Esse fenômeno vem sendo usado na contemporaneidade como uma forma de deslanche da economia local e diverge opiniões. Superficialmente, pode parecer interessante trocar uma parcela da população, que não tem condições *dignas* de viver em sociedade, por outra mais qualificada, bem como ocupar espaços abandonados de uma maneira nova e *cool*. Recentemente modelos de revitalização urbana tem difundido intensamente a ideia de atrair a **classe criativa** para determinados lugares da cidade.

O termo *classe criativa* ganhou um significado específico através do urbanista e professor de economia urbana Richard Florida. Em seu best-seller *The Rise of Creative Class*, Florida afirma que há três T's essenciais para prosperidade econômica das cidades: tecnologia, talento e tolerância⁷⁸. Nesse sentido, o autor descreve a classe criativa como um grupo de indivíduos que agregam valor econômico através de sua criatividade, seja ela atrelada a práticas criativas para novos produtos ou serviços, como arquitetos, artistas, designers e programadores, seja ela atrelada a soluções inovadoras, a exemplo de gestores, empreendedores e analistas financeiros. Além disso, Florida indica que a classe criativa deve ser tolerante às diferenças: como a cidade de São Francisco acatou os gays e hoje utiliza-se da marca de "cidade mais gay dos Estados Unidos" para gerar eventos e proporcionar ganhos no turismo exclusivo para esse público. O uso da palavra *classe*, no termo, seria, em tese, para denotar um senso de identidade similar, tanto em estilo de vida quanto em crenças, valores e atitudes no trabalho⁷⁹.

A tese da classe criativa tem ganhado força nos últimos anos, seja para entendê-la como uma maneira de regeneração urbana possível ou como mais um mecanismo de gentrificação disfarçado. Em entrevista para o jornal *The Guardian*⁸⁰, Florida disse que não há razão para o governo investir em estádios ou isentar impostos para atrair grandes

⁷⁸ FLORIDA, Richard. *The Rise of Creative Class*. Basic Books. Setembro, 2019.

⁷⁹ CLIFTON, Nick. *The "creative class" in the UK: an initial analysis*. IN: Geografiska Annaler. No. 90, Ed. 1. 2008. p. 66.

⁸⁰ FLORIDA, Richard. *"Everything is gentrification now": but Richard Florida isn't sorry*. Entrevista concedida a Oliver Wainwright. IN: *The Guardian*, Nova Iorque. 26 de outubro de 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/cities/2017/oct/26/gentrification-richard-florida-interview-creative-class-new-urban-crisis> (acesso em 03 de maio de 2021)

empresas: a cidade deveria se tornar um lugar onde os *hipsters* gostariam de estar, com alto investimento em artes, música e uma animada cena de cafeterias. A proposta de Florida é tentadora e, dos anos de 1980 até hoje, poucas são as cidades que não têm um planejamento voltado para criatividade e artes ou um *hub* de inovação.

A partir da teoria da classe criativa e do desenvolvimento das cidades na contemporaneidade, pode-se traçar um paralelo entre *lugares com mais acesso à cultura* e *lugares mais qualificados*. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no Brasil, as despesas médias com cultura têm relação crescente direta com o nível de escolaridade da pessoa de referência, chegando a ser quase cinco vezes maior. Além da escolaridade, também são percebidos nos dados que as despesas com cultura variam em termos de sexo, cor ou raça. É praticamente a metade do valor gasto com cultura para as famílias que se declararam de cor preta ou parda quando comparadas às famílias que se declararam brancas. Portanto, não seria absurdo ou arbitrário dizer que cultura está diretamente relacionada ao consumo por uma população com maior poder aquisitivo e predominantemente branca. Lugares com viés cultural são, dessa forma, uma grande oportunidade para os atores da gentrificação. As parcerias entre poder público e investidores para atração da classe criativa aos centros, que cresceram aos olhos e foram exaltadas como uma maneira positiva por Florida, foi uma iniciativa também bem vista pelo governo de São Paulo, com inúmeras tentativas de valorização do solo através de espaços e eventos culturais que ocorreram e ainda ocorrem na cidade, especialmente no centro.

O centro da cidade de São Paulo já foi um modelo de *cultura moderna europeia* aplicada no Brasil. As construções no final do século XIX e início do século XX lembravam as das cidades de Londres e Paris com avenidas largas, como foi a Avenida Paulista, inaugurada em 1891, e mansões para a burguesia que, na época, era formada pelos barões do café. A modernidade se encontrava no centro da cidade. A urbanização do centro de São Paulo, a partir dos anos de 1900, contou com a construção do Teatro Municipal e o Liceu de Artes e Ofícios, trazendo o modelo europeu de valorização dos trabalhos manuais idealizado por Willian Morris (*arts and crafts schools*).

No entanto, essa mesma urbanização, ao derrubar prédios antigos e casarões históricos da cidade, descaracterizava cada vez mais o centro como um lugar burguês e tipicamente com ares europeus. Em meados dos anos de 1950 e 1960, a cidade de São Paulo era um canteiro de obras constante. Foram instauradas estruturas para acesso ao transporte público naquela área e, com a facilidade de deslocamento, houve um crescimento do comércio popular na região. O poder público migrou da parte central da cidade para o Parque Ibirapuera (gabinete do prefeito) e também para o Morumbi (Palácio dos Bandeirantes). Com essas mudanças, a elite paulista se desinteressou pelo centro velho e se deslocou para a área sudoeste da cidade. O centro, até então caracterizado por progresso e modernidade, começou a decair.

A desvalorização e o abandono de imóveis, além de obras mal planejadas para o centro, atraíram para aquele espaço uma população *indesejada* tanto para o poder público quanto para os empreendimentos imobiliários. Usuários de drogas, prostitutas, mendigos e camelôs são os novos moradores da região – além da área da *cracolândia*, um dos grandes desafios enfrentados em todas as gestões da cidade de São Paulo desde os anos de 1990. A queda do centro da cidade para uso residencial e os novos *problemas* sociais da área agravaram mais ainda o entendimento como um espaço negativo e sem valor. Desde a década de 1970, o governo de São Paulo travou uma batalha constante para requalificação desses espaços e um desdobramento é o projeto Operações Urbanas.

O Operações Urbana é um instrumento de gestão urbana que prevê uma série de intervenções na cidade em pontos pré-definidos, através de flexibilização da legislação urbana em vigor ou pela modificação da lei de zoneamento, como foi feito no SoHo. O projeto existe desde do Plano Diretor, criado por Mário Covas, sendo uma ação em conjunto entre os setores público e privado, buscando melhorar o padrão de urbanização da cidade. O Operações Urbanas tem uma *imensa vantagem* entre os outros projetos de reconfiguração urbana, uma vez que é entendido como um projeto autossuficiente, já que os empreendedores podem investir somente em obras de seu interesse. Dessa forma, os recursos públicos podem ser destinados às obras que estão de acordo com as prioridades sociais para São Paulo e não interferem no orçamento previsto para a melhoria da qualidade de vida da periferia, tampouco desviam esses recursos para a população com

maior renda da cidade, privilegiada através do capital privado. Pode-se dizer que, neste tipo de parceria,

[...] o poder público atua como “indutor” ou “regulador”, participa da valorização que concede ao setor privado através dos incentivos ao receber como contrapartida parte dos ganhos adicionais, utiliza esses recursos para pagar as obras de melhoramento no próprio local, e assim o setor privado custeia os investimentos urbanos que são de seu próprio interesse. (...) Contudo, para que o Estado “participe da valorização”, como se diz, é necessário que existam pedidos de mudanças de índices, ou seja, que haja interesse do setor privado em construir.⁸¹

O Operações Urbana da cidade de São Paulo começou, a princípio, em áreas de possível expansão do mercado imobiliário. A *recuperação* do Centro, por exemplo, iniciou a partir da abertura de grandes avenidas para a construção de aglomerados de escritórios, torres empresariais e *shoppings centers*. Essas novas ruas não foram construídas necessariamente para circulação do sistema viário, conhecidas, por isso, como *avenidas-imobiliárias* – vias projetadas para dar vazão a polos de negócios. Aparentemente só a construção de avenidas-imobiliárias não consegue atrair alto capital privado nesses espaços, pois não se pode desconsiderar o *alto risco* de investir em uma área degradada. Dessa forma, o Estado compreende que precisa dar o primeiro passo e mostrar de maneira enfática a oportunidade dessas parcerias, lançando uma estratégia já utilizada em diversos lugares do mundo: **o investimento em cultura** como forma de renovação urbana.

Uma das alavancadas nesse projeto está ligada de maneira direta à Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a OSESP. Em 1996, com o falecimento do então maestro Eleazar de Carvalho, a busca por um novo maestro chegou ao nome do carioca John Neschling, o carioca capaz de trazer *modernidade* para a orquestra estatal e, na época, diretor artístico da Ópera de Bourdeaux. A promessa do maestro era de transformar a orquestra em uma das dez melhores do mundo, porém as instalações onde a orquestra ensaiava e se apresentava eram todas provisórias e inadequadas, não sendo entendidas como suficientes para o tamanho da ambição de Neschling. O então Secretário de Cultura do Estado de São Paulo, Marcos Mendonça, acatou a condição do maestro em buscar uma nova sede para a OSESP.

⁸¹ FIX, 2001. p. 78.

No comando, Neschling reestruturou toda OSESP. Quase dois terços dos músicos foram demitidos e novos foram recrutados após “[...] rigoroso processo de seleção, com bancas examinadoras compostas de músicos de renome internacional”⁸² e contratados com um salário bem mais elevado que os instrumentistas anteriores, em torno de R\$5 mil. Houve ainda a criação da Sociedade Amigos da OSESP, iniciativa para arrecadar fundos privados para a orquestra através de deduções fiscais. Para a nova realidade da OSESP, faltava apenas a sede que estivesse à altura.

A Estação Júlio Prestes foi a escolhida para ser o berço da música erudita de São Paulo. A nova sede da OSESP viria através da Sala São Paulo (o grande *hall* da estação), que seria a “[...] sala de concertos mais moderna da América Latina”⁸³. Vale ressaltar que, nesse mesmo momento, o governo já estava investindo em mudanças consideráveis no centro da cidade, principalmente na região da Luz, restaurando a Pinacoteca e adequando a Estação da Luz para receber o Museu da Língua Portuguesa. Dessa forma, a opção por outro prédio monumental e histórico no centro de São Paulo fazia um enorme sentido.

É importante frisar também que a Estação Júlio Prestes não era um prédio qualquer na cidade de São Paulo. A Estação Júlio Prestes foi primeiramente inaugurada como Estação São Paulo, no ano de 1872, impulsionada pela economia cafeeira, transportando sacas de café do interior do estado e do norte do Paraná para a capital. Sua localização foi pensada pela proximidade à Estação da Luz, facilitando o escoamento do café para o porto de Santos. Com a economia do café prosperando, decidiu-se pela reforma da estação. Projetada em 1925 por Cristiano Stockler das Neves e Samuel das Neves, a segunda versão da Estação São Paulo buscou inspiração no modelo nova-iorquino da *Grand Central Station* e da *Pennsylvania Station*. Seus monumentais 25 mil metros quadrados neoclassicistas tinham a estrutura em concreto aparente e alvenaria em tijolos repletos de detalhes nas esculturas da torre do relógio e nos arcos das grandes janelas da fachada da estação, além das escadarias revestidas em mármore e piso de mosaico nas áreas de circulação e, para finalizar, um imponente e luxuoso pé direito alto

⁸² WISNIK, Guilherme et al. *Notas Sobre a Sala São Paulo e a Nova Fronteira Urbana da Cultura*. Pós - Revista de Programa de Pós-Graduação. Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. Ed. 9. São Paulo, 2000. pp. 194.

⁸³ Id., p. 196.

demonstrando a grandeza do lugar. O projeto ainda tinha um enorme piso térreo, o Grande *Hall*, previsto para embarque de passageiros da primeira classe.



IMAGEM 25: Construção da Estação Júlio Prestes | São Paulo – 1925 – 1938
Disponível em: <https://arquivo.arg.br/projetos/estacao-julio-prestes#&gid=1&pid=4>
(acesso em 15 de dezembro de 2020)

No entanto, entre o projeto e a entrega da obra, passaram-se quase treze anos: a crise de 1929, a revolução de 1930 e a insurreição paulista contribuíram para o declínio do café e a queda do orçamento estadual e municipal para a obra, além do seu atraso. A conclusão da Estação São Paulo, em 1938, não tinha mais a mesma procura de quando foi projetada com o desuso do deslocamento ferroviário. O fim da hegemonia do café, o aumento do número de estradas e o uso mais frequente de ônibus e carros particulares para transporte foram os principais fatores para a queda na demanda. Os tempos áureos da Estação não duraram muito e um dos poucos acontecimentos até os anos de 1990 foi a mudança de nome, em 1951, homenageando Júlio Prestes. Desde então, a Estação Júlio Prestes alugava suas áreas como palco “cultural institucional” e contava com “inúmeros eventos, como festas e desfiles de moda”⁸⁴. As reformas da Sala São Paulo começaram em 1997 e, além da sala de música de padrões internacionais, a estação

⁸⁴ WISNIK, 2000, p.197.

abrigaria também a Secretaria de Cultura do Estado, criando o Centro Cultural Júlio Prestes, junto à Pinacoteca de São Paulo e ao Museu de Arte Sacra. Uma das particularidades desta decisão sobre a nova sede da OSESP é que ela não foi inteiramente tomada pelo poder público.

O capital privado teve um peso significativo para essa escolha e a Associação Viva o Centro foi um dos grandes nomes envolvidos na decisão. No ano de 1991, o então presidente do Bank Boston, Henrique Meirelles, fundou a Associação Viva o Centro que concentrava, basicamente, proprietários de diversos setores da economia, serviço, comércio, instituições privadas e mesmo públicas da região do centro de São Paulo e tinha como objetivo “[...] reverter situações de declínio, de abandono e ameaça para a área urbana”⁸⁵, além de ser “[...] um interlocutor representativo que funcione como interface de poder público e demais instituições da sociedade para a realização de projetos de revalorização daquela área”⁸⁶. Outros dois nomes influentes na Associação eram Jorge Cunha Lima, ex-secretário de Cultura do Estado de São Paulo, e Regina Meyer, ex-diretora do Departamento de Patrimônio Histórico Municipal. Os dois estavam no cargo durante o governo de Mario Covas e apresentaram o projeto Luz Cultural para revitalização através da cultura na região da Luz – projeto que recuperou a Pinacoteca, o Museu de Arte Sacra do Liceu de Artes e Ofícios e também contou com investimentos privados como da Phillips e da IBM na década de 1980.

No ano de 1996, Meyer lançou um livro intitulado *São Paulo Centro – Uma Nova Abordagem*, que abordava as questões de políticas públicas voltadas para a reabilitação do centro de São Paulo, bem como as formas de levar a alta classe paulistana de volta à essa região. A publicação serviu também como um norteador para as ações da Associação Viva o Centro. Nela, Meyer faz um chamado ao empresariado para investir no centro, já que

[...] a atuação do poder público tenha sido, recorrentemente, marcada por elevados investimentos nos espaços centrais, principalmente em transportes e sistema viário, estes resultaram mais como viabilizadores do crescimento extensivo da cidade, do que como indutores de reciclagem e de melhoria das condições de desempenho das atividades centrais (...) Outras formas de parcerias devem também ser buscadas, para intervenções de menor porte, que possibilitem,

⁸⁵ TEPERMAN, Ricardo. *Dissonância em Concerto: A Inauguração da Sala São Paulo*. IN: Sociologia Antropologia. V. 8. Rio de Janeiro, 2018. p.249

⁸⁶ MEYER, Regina et al. *Documento 1. São Paulo: Associação Viva o Centro*. São Paulo, 1993. p. 12.

por um lado, soluções projetuais mais definidas e, por outro, permitam a inserção de grupos diversificados do setor imobiliário.⁸⁷

Outros mantenedores da Associação Viva o Centro eram a Bovespa, o Banco Itaú S.A, o Unibanco, a Faculdade de Belas Artes e o Grupo Silvio Santos. A Associação tinha escancaradamente o papel de consultora urbanística do estado para ações no centro. A sua credibilidade vinha através da divulgação de textos, projetos e documentos, além de pronunciamentos à imprensa, bem como a realização de *workshops* e seminários, o que culminou inclusive no Decreto nº 33.390, de julho de 1993, criando a Comissão Procentro para “[...] atuar no programa de requalificação urbana e funcional do Centro de São Paulo”⁸⁸, já na gestão de Paulo Maluf. A comissão era composta por um representante de diversos órgãos públicos e entidades governamentais e, claro, da Associação Viva o Centro.

Com voz ativa garantida através do poder executivo, a Associação Viva o Centro ficou responsável “[...] pelos projetos de restauro e implantação da sala sinfônica, além de realizar estudos sobre reurbanização da área da Luz, tendo em vista sua dinamização como polo cultural metropolitano”⁸⁹. O papel da Associação Viva o Centro foi fundamental na captação de investidores privados para configurar a parceria público-privada e atender ao interesse de revitalização da área pelos seus associados. No entanto, ao final da construção da Sala São Paulo, o capital privado correspondeu a pouco menos de 4% dos quase R\$50 milhões investidos. E, segundo Mariana Fix,

[...] por meio das leis de incentivo que permitem abatimento no Imposto de Renda. Entretanto, essas empresas ganharam o direito de utilizar indiscriminadamente a “imagem” da Sala e associar sua marca à “alta cultura”, como fizeram especialmente o BankBoston, com um encarte que o associa aos investimentos culturais no Centro, e a Telefônica –numa estratégia de marketing cultural e valorização simbólica de suas marcas. Como afirma o presidente do comitê executivo da Phillip Morris: ‘sejamos claros numa coisa: nosso interesse fundamental pelas artes é primeiramente nosso próprio interesse. São os benefícios imediatos e pragmáticos que podem ter um papel nos negócios’⁹⁰.

⁸⁷ MEYER, Regina et al. *AVC. São Paulo Centro: uma nova abordagem*. São Paulo, Associação Viva o Centro, 1996. s/ p.

⁸⁸ Programa PROCENTRO – apresentação. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/desenvolvimento_urbano/sp_urbanismo/arquivos/ouc/apresentacao_76_ouc_roce.pdf

⁸⁹ IZZO JR, Alcino. *Pólo Luz – Sala São Paulo, Cultura e Urbanismo*. Associação Viva o Centro. São Paulo, 2000.

⁹⁰ WISNIK, 2001. p.11.



IMAGEM 26: Anúncio do Banco Nossa Caixa e do Governo do Estado de São Paulo: *Um banco que investe em cultura* | Jornal Estadão, 09 de julho de 1999.

A escolha da Estação Júlio Prestes para a nova sede da OSESP pode guiar por diversos caminhos sobre a real motivação tanto do governo quanto do capital privado. A princípio, não parecia simples transformar um lugar projetado para embarque de passageiros, que ainda contava com trens em funcionamento, em uma sala de concertos. Segundo o próprio arquiteto, Nelson Dupré, “[...] os desafios me pareciam muito grandes: isolamento e tratamento acústico, restauração e nova arquitetura. [...] Não foi sem conflitos que o projeto chegou a ser definido.”⁹¹ A notícia que circulou no jornal do sindicato dos engenheiros de São Paulo, na época, apresentava algumas impressionantes informações sobre a estrutura da sala:

⁹¹ DUPRÉ, Nelson. *Restauro: O Projeto Arquitetônico*. IN: Cultura e Economia Criativa, São Paulo – Governo do Estado. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=restauro>

[...] 22 camarotes, dois grandes balcões, lugar para coral de 50 a 220 vozes e palco compatível para apresentação sinfônica de grande porte. [...] No andar térreo, estão sendo construídos dois *foyers* – locais destinados ao público durante os intervalos – interligados por um café e um restaurante, banheiros, áreas para suporte de palco e espera dos instrumentistas. [...] No mezanino, haverá um salão de música de câmara com capacidade para 250 pessoas. Também está previsto um salão nobre, dez camarins — oito coletivos e dois individuais —, salas para ensaios dos naipes (cada um dos grupos de instrumentos em que se divide uma orquestra) e um restaurante. E ainda nove salas de ensaio, com paredes acústicas e uma biblioteca para partituras. No segundo e terceiro andares, estão sendo construídos locais para a administração da orquestra, um estúdio de gravação e o piso técnico, onde ficará parte da maquinaria. O estacionamento será nos fundos da estação, [...] pretendido para 600 veículos [...] a Júlio Prestes terá um forro com 100% de mobilidade, inexistente em qualquer outra sala de apresentação. [...] Outra particularidade da sala diz respeito ao nível de ruído. Foi feito um tratamento acústico para que nada faça barulho e atrapalhe o desenvolvimento da sala sinfônica, tanto em relação ao ar condicionado, exigindo isolamento dos dutos e motores do equipamento, como pela vibração causada pelas linhas da CPTM (Companhia Paulista de Trens Metropolitanos), próximas ao local.⁹²

A grandiosidade do projeto da Sala São Paulo e as primeiras intenções da construção da Estação Júlio Prestes parecem conversar. Se a estação foi feita a fim de levar o *ouro marrom*, exaltar o poder e a riqueza do que era transportado ali, e com uma entrada para os trens exclusiva para os passageiros burgueses de primeira classe, a Sala São Paulo não parecia estar muito distante desse *ar superior*. A construção ambiciosa da estação, desde a arquitetura aos materiais usados, além da história que ela, carrega podem ser vistas como um dos pontos de interesse para que virasse a atual sede da OSESP. As questões que podem ser levantadas sobre a reforma da estação são infinitas, principalmente se realmente valeria a pena tamanho investimento e tantas “piruetas técnicas”⁹³ para transformá-la em uma sala de concertos.

O entorno da Sala São Paulo em nada correspondia ao público em que a sala estava destinada a servir. O comércio popular da região, o fluxo de pessoas mais simples e até mesmo a cracolândia foram completamente ignorados nesse projeto de instalação da sede da OSESP – ou já estava prevista uma mudança de todo esse cenário com a criação da Sala São Paulo? Uma das maiores cidades da América Latina, que tem um *problema* jamais resolvido em todas as gestões (a dos usuários de drogas e da degradação do centro), criar um projeto de transformação de toda essa área em um Polo Cultural, com

⁹² AUTOR DESCONHECIDO. *Engenharia e Cultura: Estação Terá Sala de Concertos*. IN: JE ONLINE – Versão para internet do Jornal do Engenheiro, publicação mensal da SEESP. Ed. 132, 16 a 31 de dezembro de 1998. Disponível em: <http://www.seesp.org.br/imprensa/132engcult.htm>

⁹³ WISNIK, 2000. p.10.

museus e agora uma sala de concertos, através de uma forte influência da iniciativa privada, é, no mínimo, questionável *para quem e para que* essa cultura serviria. Se cultura já é comprovadamente mais acessível à população com maior poder aquisitivo, a música erudita e os concertos de orquestra, com certeza, são para um público ainda mais seletivo. Afinal, a própria Associação Viva o Centro falava abertamente sobre como o centro de São Paulo atingiu o seu estado de degradação: através da população que está ali, atores sociais problemáticos, como camelôs, população de rua, marginais etc.

Para que tudo não fique somente no campo da hipótese, vale discorrer sobre os fatos que se seguiram, como a grande inauguração da Sala São Paulo, no dia 9 de julho de 1999. A plateia contava com o então presidente da república, Fernando Henrique Cardoso; o governador e o prefeito de São Paulo, respectivamente, Mario Covas e Celso Pitta; representantes da Associação Viva o Centro; grandes empresários e diversas figuras da política nacional: senadores, deputados, secretários... Para a imprensa e a cultura, foram selecionados convidados icônicos para representar tais áreas. Os familiares ou amigos dos músicos não tinham lugar dentro da Sala – um telão no saguão transmitiria a apresentação da orquestra e, caso algum dos convidados *oficiais* faltasse, esses poderiam entrar na Sala para que não ocorressem lugares vazios.

Coincidência ou não, 9 de julho também é celebrado, no estado de São Paulo, o dia da Revolução Constitucionalista, em que as elites paulistanas buscavam reconquistar o comando político perdido quando Júlio Prestes não pode assumir e Getúlio Vargas chegou ao poder, quebrando assim a autonomia dos estados garantida na constituição de 1981. Outro fato que não pode ser descartado foi a escolha minuciosa da Sinfonia n. 2 de Mahler, também conhecida como *A Ressurreição*. Muito além do próprio nome, que fazia uma metáfora quase óbvia às aspirações da nova sede da OSESP, a composição de Mahler era de uma complexidade extrema:

[...] interpretar a “Sinfonia Ressurreição” é uma prova de fogo para o conjunto – com solos de quase todos os instrumentos – e sobretudo para o maestro. Se uma sinfonia de Mozart e até mesmo algumas sinfonias de Beethoven podem ser interpretadas por uma orquestra sem regente, numa sinfonia de Mahler ele é imprescindível. Pelo grande protagonismo que exigia, a peça contribuía para fortalecer a figura do novo diretor artístico da orquestra.⁹⁴

⁹⁴ TEPERMAN, 2018. p. 252.

É também importante ressaltar como estava o lado externo da Sala São Paulo. Havia uma forte escolta da Polícia Militar do Estado de São Paulo, em um cordão de isolamento para os convidados, que atravessavam uma passarela da rua até a entrada da Sala. No entanto, a forte presença da polícia e as autoridades não intimidaram o que já era previsto: as manifestações políticas do lado de fora. Apitos, panelas, batuques, vaías e gritos de *FORA FHC* e *FORA FMI* podem ser traduzidos como a sinfonia dos manifestantes, um barulho digno de uma orquestra na entrada da sala. Na época, as privatizações, incluindo a do Banespa, e os avanços liberais eram as políticas predominantes no país durante o governo de FHC. A inauguração da Sala São Paulo, com suas poltronas em amarelo claro e almofadas azuis, cores do PSDB, partido de Fernando Henrique, mostravam ainda mais que, para além da cultura, ali também era uma representação política do que se acreditava como ideal de futuro do país – pessoas cultas e educadas transitando pelas áreas centrais da cidade ou, traduzindo, uma política cultural exclusivista e que nega o entorno e os problemas sociais da região, tentando afastá-las e escondê-los através da exclusão social.

A Sala é um enclave numa região deteriorada, dominada pelo crack, o contrabando e a prostituição. Por isso, define com clareza sinais de demarcação entre si e o entorno. Sinais que aparecem discretamente, como na linha divisória que separa a tinta fresca da fachada recém pintada da Sala e o abandono da estação de trens propriamente dita, ou ostensivamente, como na operação de guerra montada para recepcionar o público nas noites de grandes concertos: carros da Ronda, policiais com metralhadoras, seguranças de terno e *walk-talkies*. Mesmo com uma estação de metrô a duzentos metros da Sala, está previsto que todos os convidados possam chegar de carro: o estacionamento construído nos fundos do edifício, com capacidade para 600 veículos, é capaz de receber toda a audiência, dispensando o uso dos transportes públicos.⁹⁵

A Folha de S. Paulo, nos dias seguintes à inauguração, noticiou sobre o evento em um *Especial Sala São Paulo*. Cassiano Elek, repórter do jornal e responsável pela primeira página do especial, com o título de *Inauguração atrai do presidente ao pipoqueiro*, transcreveu as falas de duas das manifestantes que estavam do lado de fora da Sala: “Esse teatro é uma palhaçada. Aqui na alameda Nothmann, existe um casarão com 150 famílias e o governo não faz nada. Mas gasta uma fortuna pra fazer espetáculo para eles mesmos”; enquanto a outra, munida de uma frigideira e uma escumadeira, dizia que “eles comem caviar, nós batucamos na panela vazia”⁹⁶. O casarão mencionado por uma das manifestantes é o antigo hospital Umberto Primo, que foi invadido por 143 famílias do

⁹⁵ WISNIK, 2000. pp. 14 e 15.

⁹⁶ MACHADO, Cassiano E. *Inauguração atrai do presidente ao pipoqueiro*. IN: *Especial Sala São Paulo*. Folha de S. Paulo, 11 de julho de 1999. São Paulo, p. 1.

movimento Fórum dos Cortiços em outubro do ano anterior e estavam a ponto de serem despejados.

Já na página seguinte, em reportagem de Cynara Menezes, a visão do lado de fora da Sala era sobre outro olhar: “não adiantou muito a ‘limpeza social’ promovida pela polícia para a inauguração da Sala São Paulo: o espetáculo mal tinha começado do lado de dentro e já havia um mendigo deitado do lado de fora”⁹⁷. A limpeza social que Menezes se referia não era apenas um modo de dizer. A Polícia Militar de São Paulo preparou uma *varredura* na região por duas semanas antes da inauguração da Sala. Segundo o comandante do batalhão da PM da época, o tenente-coronel Reinaldo Rocco, em entrevista concedida a repórter, “a tendência é que, com a inauguração do teatro, **melhore o nível da região, que está tomada por esse tipo de pessoas**. Há estudos para a retirada dos travestis também”⁹⁸. Menezes também ressalta que havia blitz do Departamento de Narcóticos e soldados do exército na rua do Triumpho, a rua mais movimentada da cracolândia.

Ainda na mesma página, porém em crítica de Irineu Franco Perpétuo, o isolamento acústico da Sala São Paulo é ovacionado. É interessante ressaltar sobre “a prova de fogo” da acústica da Sala, segundo o crítico: “os perfumados convidados do concerto fechado da sexta à noite **tiveram seus ouvidos poupados da manifestação** contra a privatização do Banespa, que ocorria do lado de fora”.

O Estadão também falou sobre a “ressureição do Centro”, em que a estação Júlio Prestes “ressurgiu das ruínas e fez ressuscitar com ela, além de boa música, também a obra arquitetônica de Ramos de Azevedo e, espera-se, a consciência das autoridades para a necessidade de definir a **nova vocação do centro da cidade**, abandonado há, pelo menos, 50 anos”⁹⁹. A reportagem segue falando sobre como o governo municipal deveria agir para tornar o centro da cidade deveras atrativo: “é preciso a definição de um projeto,

⁹⁷ MENEZES, Cynara. *Polícia ‘Limpou’ Área Para Inauguração*. IN: Especial Sala São Paulo. Folha de S. Paulo, 11 de julho de 1999. São Paulo, p. 2.

⁹⁸ Id., p.2.

⁹⁹ AUTOR DESCONHECIDO. *A “Ressurreição” do Centro*. IN: A3. O Estado de São Paulo, 10 de julho de 1999.

a organização e o estabelecimento de uma liderança política para que o **marketing imobiliário** se estabeleça e a revitalização da área ganhe força”¹⁰⁰.

É inegável o valor da música, de uma sala de concertos dessa grandeza, da tecnologia na cidade e de todas as contribuições positivas que iniciativas como a criação de um espaço exclusivo para a OSESP representam. Por outro lado, a ideia da gentrificação da área através desse empreendimento é impossível de ser ignorada. Em 2019, foi lançada uma publicação em homenagem aos 20 anos da Sala São Paulo pelo governo do estado, a qual traz explicitamente as ideias do governo estadual sobre a obra:

A ideia de que a Sala São Paulo, além de sede da Orquestra Sinfônica do Estado, seria peça-chave na revitalização do centro da cidade era corrente no momento de sua abertura. No caprichado livro de programa distribuído no dia da inauguração, as autoridades faziam questão de notar este aspecto em seus textos. [...] Esta foi uma ideia comum a acompanhar muitos projetos culturais de restauro na década de 1990, e que o tempo mostrou não ser tão simples assim. A criação de uma sede para a Osesp por meio de uma grande reforma na Estação Júlio Prestes e em seu entorno integrava-se a uma proposta maior de “recuperação” do centro da cidade. [...] Ao mesmo tempo, os problemas do bairro da Luz, notadamente o drama da venda e consumo de crack, escapam à alçada da orquestra. “A questão urbana tem que ser tratada sistemicamente; a vida é múltipla, não é apenas cultural”, afirma Marcelo Lopes. “A Sala São Paulo é um ativo importante para a música e para a cultura, mas ela não pode ter o papel de resolver as questões sociais que o Brasil tem”, completa. A ideia de que a instalação de bens culturais em áreas consideradas degradadas resolveria automaticamente problemas variados (de violência à saúde pública) já foi revista nos dias atuais, tanto por urbanistas quanto pelos governantes. De qualquer forma, este foi um argumento forte e adicional que permitiu investimento no patrimônio histórico voltado às artes na cidade de São Paulo.¹⁰¹

Não só o governo de São Paulo reconhece as problemáticas da tentativa de cambiar um determinado espaço através da cultura. Quase dezoito anos depois do lançamento do livro de Florida, em que falava sobre a *classe criativa*, já é possível observar algumas consequências dessa ideia – podendo exaltar que tal projeto beneficia pessoas que já são ricas, a maioria de classe média alta; acarretou o aumento desenfreado da especulação imobiliária; aumentou o deslocamento das pessoas que eram fetichizadas por ele (artistas e boêmios que viviam nos centros, por exemplo); problemas que antes eram quase exclusivos dos subúrbios voltaram aos grandes centros.

¹⁰⁰ AUTOR DESCONHECIDO, 1999.

¹⁰¹ FRESCA, Camila. *Uma Sede para a OSESP, um Centro Musical para a Cidade*. IN: 20 Anos da Sala São Paulo. Organização Social de Cultura - Fundação OSESP. São Paulo, 2019. p. 24.

Em entrevista ao *The Guardian*, Richard Florida diz que o colocam como, de certa forma, *culpado* por processos de gentrificação e desigualdade nos centros urbanos. Ele diz “não se arrepender de nada”, porém também reconhece que deveria ter incluído outra parcela da população:

*I realized that we need to develop a new narrative, which isn't just about creative and innovative growth and clusters, but about inclusion being a part of prosperity. It was the service class – the class I had forgotten – that was taking it on the chin.*¹⁰²

¹⁰² “Percebi que precisamos desenvolver uma nova narrativa, que não seja somente sobre crescimento criativo e grupos inovadores, mas sobre inclusão como parte da prosperidade. Era a classe de serviço – a classe que eu havia esquecido – que estava levando isso no queixo.” (tradução nossa). FLORIDA, 2017.

O ARTISTA FORA DE LUGAR

Urban space is produced by specific socioeconomic conflicts that should not simply be accepted, either wholeheartedly or regretfully, as evidence of the inevitability of conflict, but, rather, politicized – opened to contestation as social and therefore mutable relations of oppression. (...) public art programs, serving as an arm of urban redevelopment, helped produce the opposite impression. Under several unifying banners – historical continuity, preservation of cultural tradition, civic beautification, utilitarianism – official public art collaborated with architecture and urban design to create an image of new urban sites that suppressed their conflictual character.¹⁰³

Estar na cidade do Porto enquanto estudante, artista e turista não foi ao acaso. A busca por desenvolver o tema dessa tese elegeu a cidade após ouvir continuamente elogios à comida, às vistas, à diversidade, dentre tantas outras especificações que, todos que já pisaram neste lugar, insistem em enaltecer. Uma rápida busca online e é possível entender por que a cidade do Porto encanta. Ao pisar então em solo portuense e, realmente, viver tudo aquilo que se viu e ouviu, é ainda mais mágico. As construções ainda antigas, o clima europeu bucólico, um por do sol de tirar o fôlego, o som da cidade com as gaivotas, a facilidade em se deslocar e, claro, uma das universidades que mais recebe alunos estrangeiros em todo o mundo. Um convite para experimentar tal lugar. E, claro, não é um convite a uma pessoa só.

Sabe-se que o continente europeu ainda está à frente dos outros no quesito turismo. França, Espanha, Alemanha e Itália estão entre os dez países mais visitados no mundo e Portugal, nos últimos cinco anos, vem se destacando nessa rota¹⁰⁴. Quatrocentas e vinte e seis mil, oitocentas e cinquenta e nove pessoas de cento e setenta e quatro países votaram para o prêmio *European Best Destinations*¹⁰⁵ e a cidade do Porto foi eleita em 2017, pela terceira vez em cinco anos, o melhor destino europeu – e, segundo o próprio *site*, com uma porcentagem esmagadora de votos.

Toda a visão romantizada do turista é percebida de forma diferente pelos residentes. Desde o primeiro prêmio para a cidade, em 2012, a procura dos turistas pela cidade cresceu tanto que o número de hotéis, alojamentos locais e *airbnb* que existiam até então

¹⁰³ DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: Art and Spatial Politics*. MIT Press. Londres, 1998. p. 178.

¹⁰⁴ UNWTO - WORLD TOURISM ORGANIZATION (2018). *Yearbook of tourism statistics, data 2012-2016*. UNWTO. Madri, 2018.

¹⁰⁵ EUROPEAN BEST DESTINATIONS. Disponível em: <https://www.europeanbestdestinations.com/best-of-europe/european-best-destinations-2017/>. Acesso em 08 de julho de 2018.

não conseguiu acompanhar. Em 2017, último ano em que o Porto saiu vitorioso da premiação, houve um crescimento de 147% no número de alojamentos locais inscritos na plataforma do Registro Nacional de Alojamento Local¹⁰⁶, só nos primeiros sete meses do ano. Esse *boom* do turismo na cidade agradou muita gente – e desagradou muitos moradores devido às novas dificuldades que vêm surgindo.

A especulação imobiliária na cidade do Porto tem causado enormes impasses na população. Por um lado, diz-se que a compra de imóveis que estavam abandonados e eram situados em áreas não tão bem-vistas da cidade ajuda no embelezamento, no retorno financeiro e na ocupação daquela área. A *revitalização*, principalmente da parte histórica da cidade, tem sido a palavra-chave para as mudanças que vêm ocorrendo no mercado imobiliário do Porto. Por outro, entende-se que esses imóveis, localizados principalmente nas zonas históricas da cidade, deveriam ser direcionados aos já moradores da área, com incentivos da Câmara e suporte do governo local, e não a criação de alojamentos para estrangeiros e lugares de passagem.

Outro grande desafio da cidade do Porto são os vários despejos que vêm ocorrendo através do aumento dos aluguéis. Inúmeras famílias estão sendo *forçadas* a deixarem suas casas por não terem renda para pagar nem seus aluguéis tampouco o crescente custo de vida da cidade. Com o aumento do turismo, o aumento significativo dos valores de transportes, acomodação e comida tem dificultado a vida da população que não vê suas rendas aumentarem na mesma proporção. Algumas outras famílias aceitam propostas de venda de seus imóveis a preços irrisórios por saberem que, cedo ou tarde, terão que se mudar dali para dar lugar a algum tipo de comércio voltado para o turismo.

Hoje, na cidade do Porto, já existem alguns movimentos que discutem e confrontam esse cenário da cidade. Muitos condenam o turismo em si, como sendo o maior responsável por encarecer o custo de vida na cidade. Outros questionam o governo, que, por vezes, cede à especulação imobiliária às custas da população. É inegável que há um incômodo visível na cidade: como turista, não é possível não notar as pichações e os cartazes

¹⁰⁶ REGISTRO NACIONAL DE TURISMO. *Turismo de Portugal*. Disponível em: <https://rnt.turismodeportugal.pt/RNT/ConsultaRegisto.aspx>. Acesso em 08 de julho de 2018.

espalhados, ou mesmo deparar com alguma manifestação contra os despejos, que surgem no meio da paisagem.

Por várias vezes, enquanto turista, é realmente dúbio se se é bem-vindo ou está levando mais um peso à cidade. Não são poucos os momentos em que, ao tentar se envolver mais com os residentes e a cultura local, sente-se um desconforto de estar ali, agravando tal situação. Por outro lado, é também fácil o entendimento de que o “problema” não é o *eu turista* em si, mas, as relações que se constroem a partir deste personagem e seu (não) vínculo com a cidade.



IMAGEM 27: Pichação na baixa do Porto: *Turismo mata os bairros!* – Porto, Fevereiro de 2017.

Alguns movimentos passaram a existir no Porto a fim de questionar os caminhos que a cidade tem tomado. Um deles é o *Direito à Cidade*, que começou no final do ano de 2017 em reuniões fechadas entre um grupo de amigos para discutir a cidade, com a criação da página do Facebook, perceberam o interesse de outras pessoas em fazerem parte. Hoje, a página do *Direito à Cidade*, que carrega a mensagem de *Mais Habitação e Menos*

Especulação, tem mais de 4 mil seguidores e reúne quase 100 pessoas por encontro, além de promover manifestações nas ruas do Porto contra os despejos e a especulação imobiliária, abaixo-assinados e compartilharem nas redes sociais depoimentos de pessoas que foram forçadas a deixarem suas casas.



IMAGEM 28 e 29: Manifestação do grupo Direito à Cidade, em 21 de julho de 2018 e 5 de março de 2019 | Porto, Portugal. DIREITO À CIDADE – Página do Facebook. Disponível em:

<https://www.facebook.com/temosdireitoacidade/photos> acesso em 11 de maio de 2021.





IMAGEM 30: Abaixo assinado e lambe-lambe no Mercado Porto Belo, colhendo assinaturas para mais habitações públicas, controle de rendas e combate à especulação imobiliária, em 22 de fevereiro de 2020 | Porto, Portugal. DIREITO À CIDADE – Página do Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/temosdireitoacidade/photos> acesso em 11 de maio de 2021.

Outro movimento na cidade que está por toda parte é o Mortoponto. O Mortoponto é um coletivo que se apropria dos símbolos da cidade, tanto da identidade quanto de imagens marcantes do Porto, para criar adesivos, folhetins e lambe-lambes espalhados, questionando as mudanças a partir do turismo. Trabalhando principalmente com a logo da cidade, lançada em 2014 e ganhadora dos mais importantes prêmios mundiais de *design*¹⁰⁷, o coletivo se insere por todas as partes, principalmente no centro histórico. Rui Moreira, presidente da Câmara Municipal, também é um dos alvos do coletivo. Esses movimentos e outras manifestações críticas ao turismo, à especulação imobiliária e ao aumento exagerado das rendas estão por todas as partes da cidade, assinadas ou anônimas.



IMAGEM 31: Postagem do presidente da Câmara do Porto, Rui Moreira, no Facebook, sobre as intervenções do coletivo Mortoponto.

É possível observar algumas dessas manifestações espalhadas por muros e paredes em toda a cidade do Porto, principalmente nas áreas mais procuradas pelos turistas, como a Estação de São Bento e a Ribeira. Sabe-se que, em dados de 2018, a cidade do Porto

¹⁰⁷ O White Studio, da cidade do Porto, foi o responsável pela criação da identidade da cidade e, com ela, ganhou os prêmios ED Awards, D&AD Award e Graphis, os mais importantes do mundo no seguimento. A marca da cidade do Porto é um dos cases mundiais mais famosos de branding de cidades.

chegou a receber oito turistas por residente¹⁰⁸, dessa maneira, as ações do coletivo Mortoponto. atingem milhares de pessoas por ano e não passam despercebidas.

Todo esse fluxo intenso de turistas gera um enorme desconforto entre vários moradores que percebem duas realidades distintas coexistindo na mesma cidade. Por um lado, os investimentos em estruturação dos pontos mais cobiçados da cidade, transporte e setor hoteleiro não param de crescer e, por outro, tem-se uma cidade que envelhece a cada dia e com um enorme problema ligado às moradias e seus residentes, principalmente, às mais antigas: telhados e infiltrações; segurança; iluminação, atrativos para moradores; manutenção de inquilinos; criação de áreas verdes; rede elétrica; rede de gás; saneamento e escoamento de água; falta de organização institucional (autarquia, freguesia e Porto Vivo); não funcionamento da estratégia de revitalização das fachadas; falta de interlocutores com instituições governamentais; falta de segurança por parte dos inquilinos quanto ao tempo de permanência nas casas; dificuldades financeiras para reabilitar e manter os edifícios; dispersão de proprietário (muitos herdeiros), entre outros.

Nesta dualidade entre a vida real e a vida ideal, artistas são convidados às cidades para criarem projetos que envolvam diretamente o lugar e as relações existentes ali – não só pelas instituições de arte como também, em demanda constante, por parcerias público-privadas com os setores governamentais. Como levantado por Foster, Lippard, Lacy e Kwon, o crescimento de projetos para um lugar específico está circulando no campo das artes há algum tempo e exige um processo de autocritica muito maior do que somente projetá-los. Esse convite para a ativação de um lugar talvez seja um exemplo dos maiores desafios existentes no campo da arte contemporânea: como envolver-se ou se, de fato, deve-se envolver-se nesses tipos de projetos. Como artista, fazer um mapeamento etnográfico de uma região que ainda não se teve um contato anteriormente e, geralmente, ter pouquíssimo tempo de convivência e estudos, transformar aquele lugar em um *lugar para a arte*, pode levar ao que Foster coloca como abstração da cultura em estudo¹⁰⁹, uma vez que “[...] confirma ao invés de contestar a autoridade do mapeador sobre o local de

¹⁰⁸ Dados do Instituto de Planeamento e Desenvolvimento do Turismo (IPDT), publicado no artigo: <https://www.publico.pt/2018/04/04/sociedade/noticia/lisboa-e-porto-tem-mais-turistas-por-residente-que-londres-e-barcelona-1809036> (acesso em 23 de abril de 2022).

¹⁰⁹ FOSTER, 2014. p. 176.

uma maneira que reduz a troca desejada de trabalhos com o campo dialógico”¹¹⁰. Outra complicação, colocada também por Foster e que facilmente é percebida em inúmeros projetos desse tipo, refere-se ao fato de os trabalhos serem “encomendados”. Embora Foster falasse exclusivamente sobre a questão da encomenda por parte da instituição de arte, que ao importar essa crítica transpareça ser mais tolerante¹¹¹, é possível pensar que trabalhos desse modelos também sejam uma forma das entidades governamentais mostrarem que se importam com aquela área e realmente querem trazer alguma mudança significativa.

O julgamento de qual a real intenção nessa chamada da arte pode parecer uma teoria da conspiração e uma pura revolta ao capitalismo e à especulação imobiliária. No entanto, vale sempre lembrar a arte por vezes é vista como uma ferramenta de cultura elitista e exclusivista, levantando a indagação de *por que agora, se não para somente promover o espaço com um viés intelectual, cool e ligado à cidade?* A associação do capital, tanto público quanto privado, para uma proposta artística em determinada área que tem um interesse maior do que a própria arte, se instaura, sem dúvida, nos lugares para o qual são encomendados esses projetos.

Um dos exemplos citados por Foster de prática *site specific* patrocinada por uma instituição, cabe bem como exemplo: o *Project Unité*, em Firminy, na França. O *Project Unité* foi criado para a Unidade de Habitação de Firminy, um dos cinco projetos de Le Corbusier na França pós Segunda Guerra Mundial. Le Corbusier foi chamado pelo então prefeito para projetar um conjunto comunitário que traria a Unidade de Habitação, uma igreja, um estádio e uma casa de cultura para jovens¹¹². Quando Le Corbusier morreu, em 1965, somente a casa de cultura estava totalmente pronta: a igreja não havia nem começado a ser construída, o estádio estava inacabado e o conjunto habitacional não tinha metade dos apartamentos prontos para que pudesse receber inquilinos. Passaram-se anos, com diversos arquitetos e trocas de prefeitos, até que, em 1993, uma campanha da associação de moradores resolveu *lutar* para que a Unidade de Habitação fosse ocupada por outros moradores e ganhasse o reconhecimento de sua importância.

¹¹⁰ Id., p.176.

¹¹¹ Id., p. 178.

¹¹² PELLEGRINI, Ana C. *De volta para o futuro: projeto antigo, patrimônio novo*. IN: Anais do 8º Seminário Docomomo Brasil. Rio de Janeiro, 2009.

O *Project Unité* consistia em convidar diversos artistas para criarem quase quarenta instalações dentro do conjunto habitacional. Alguns artistas usavam as características arquitetônicas do edifício de longos corredores, tão longos que eram chamados de ruas. Outros preferiram ir por outra vertente e tomar como *site* a comunidade da Unidade de Habitação, em sua maioria, de origem do norte da África¹¹³.

O projeto dos artistas Clegg & Guttmann, por exemplo, pediu aos residentes que gravassem em uma fita cassete suas músicas favoritas. Para as capas desses mesmos cassetes, as pessoas foram também fotografadas. As fitas foram editadas e exibidas de maneira a imitar a arquitetura da Unidade de Habitação, como uma miniatura do prédio que fornecia informações sobre cada morador. Cada cassete correspondia, na disposição da peça, ao apartamento em que foi criada, podendo ser escutada por todos no espaço em que estava sendo exibida ou, até mesmo, levá-la para casa. Segundo os artistas, seu trabalho poderia ser entendido como um retrato da comunidade. Para Foster, essas fitas cassetes “foram transformadas em objetos antropológicos de exposição”¹¹⁴ e tiraram a necessidade dos artistas em questionarem sua “autoridade etnográfica nem a condescendência sociológica”¹¹⁵.

Isso é típico do roteiro quase-antropológico. Poucos princípios do observador-participante etnográfico são observados, quando não criticados, e o envolvimento da comunidade é limitado. Quase naturalmente, o projeto se extravia da colaboração à automodelagem, de um descentramento do artista como autoridade cultural a uma reconstrução do outro sob a capa neoprimitivista¹¹⁶.

A ideia de atrair novas pessoas para aquele lugar, por meio da arte, e convidar pessoas de fora da comunidade para olharem para ela é comum a diversos desses projetos. Transparecer o que um morador é e seus desejos através de uma fotografia, uma música favorita gravada numa fita cassete ou um banco com uma frase que foi dita por ele pode parecer que é uma colaboração, mas também pode esbarrar numa sensação de etnografia feita de maneira rasa e presunçosa por parte do artista. Em Firminy, as instalações tinham um objetivo em comum: acordar algo adormecido, porém adormecido

¹¹³ ROBERTS, James. *Down with the People: Project Unité, Unité d'Habitation, Firminy, France*. IN: Frieze, nº. 12, 1993. Disponível em: <http://frieze.com/article/down-people>

¹¹⁴ FOSTER, 2014. p.180.

¹¹⁵ Id., p.180.

¹¹⁶ FOSTER, 2014. p.180.

para quem, se há pessoas morando ali, histórias e tantas outras vertentes que o artista, por mais tempo que passe e mais pesquisa e colaboração que peça aos reais moradores daquele lugar, jamais conhecerá de fato?

Outra perspectiva a ser levantada em torno do chamado à arte e à mudança no espaço está na ideia de *desenvolver* aquele lugar através da arte. Segundo Foster, “[...] as obras *site specific* podem ser exploradas para fazer esses não espaços parecerem novamente específicos, restabelecê-los como lugares assentados, não espaços abstratos, em termos históricos e/ou culturais”¹¹⁷. O desenvolvimento da Unidade de Habitação o transformou em um *novo lugar*, sendo um gancho entre a arte e as relações públicas com governo e o setor imobiliário. Ocupar o restante dos apartamentos vazios da Unidade de Habitação e cria inevitavelmente uma maior circulação de pessoas e capital naquele espaço. Foster, a respeito desses trabalhos *site specific*, diz que tal modelo de etnografia acaba prestando um “serviço público ambíguo”¹¹⁸, o que acaba reforçando ainda mais a problemática de evocar os artistas e esse se colocarem como *prestadores de serviço crítico*.

Uma outra problemática que pode ser colocada em discussão sobre projetos desse modelo parte dos comentários do crítico Grant Kester e de Miwon Kwon. Kester questiona a colaboração entre artista e comunidade e, através do trabalho de Bourdieu, faz uma analogia entre o artista e o *status* de delegado. Como figura significativa para a comunidade, o delegado escolhe (ou é escolhido) para falar pela comunidade que representa e, enquanto legitima sua própria identidade, a comunidade também se apresenta de maneira política e simbólica através dessa mediação¹¹⁹. Um dos efeitos dessa metodologia é “[...] uma apropriação potencialmente abusiva da comunidade para a consolidação e o avanço da agenda pessoal do artista”¹²⁰, além de “reivindicar a autoridade de falar pela comunidade a fim de ascender politicamente, profissionalmente e moralmente”¹²¹. É possível pensar em uma discussão sobre a apropriação de desafios e das questões inerentes aos locais: tais temáticas não são colocadas como norteadoras desses projetos artísticos pensados para o lugar somente por ser uma temática em voga?

¹¹⁷ Id., p.181.

¹¹⁸ Id., p.181.

¹¹⁹ KWON, 2002. p.139.

¹²⁰ Id., p. 139.

¹²¹ Id., p.140.

Quantos são, de fato, os artistas que presenciam ou vivem ou possuem qualquer relação de afetividade, de estudos, ou, de maneira geral, não superficial ao *site* que estão por ali representando?

Kwon, por sua vez, diz que a instituição que patrocina tais trabalhos inevitavelmente induz os interesses do artista¹²². Ainda segundo a autora, todos os envolvidos estão em processo contínuo de negociação: artistas, curadores, instituição e comunidade. “No mínimo, seus respectivos papéis e ações precisam ser entendidos na relação de um com o outro”¹²³. Uma fala de Miwon Kwon é crucial para essa discussão

This is a typical essentializing process in community-based art: isolation of a single point of commonality to define a community – whether a genetic trait, a set of social concerns, or a geographical territory – followed by the engineering of a “partnership” with an artist who is presumed to share this point of commonality. A logic of transparency based on the presumption of unified subjects such programming. The resulting collaborative art project based on this reduced point of identification or affiliation is then presented as conveying the identity of the community itself.¹²⁴

Esse é um dos maiores desafios da arte contemporânea que tomam uma questão em específico de uma comunidade como um *site*: imaginar possibilidades alternativas para trabalhar de forma mais transparente e fiel possível.

O CONFLITO ENQUANTO ARTISTA

Miwon Kwon, no capítulo final do seu livro *One place after another*, expõe uma questão dos artistas que estão criando projetos para lugares específicos ao redor do mundo: o nomadismo, a falta de pertencimento e o *lugar errado*. Uma vez que a identidade do artista é não está mais fundamentalmente ligada ao vínculo com algum lugar¹²⁵, como essa desconexão que as práticas *site specific* encomendadas afetariam diretamente a noção do *eu*? Kwon fala em aspectos de vulnerabilidade dos artistas nas práticas *site specific* e

¹²² Id., p.141.

¹²³ Id., p.142.

¹²⁴ “Este é um processo típico de essencialização na arte baseada na comunidade: isolamento de um único ponto de comunhão para definir uma comunidade - seja uma característica genética, um conjunto de preocupações sociais ou um território geográfico - seguido pela engenharia de uma “parceria” com um artista que se presume compartilhar esse ponto em comum. Uma lógica de transparência baseada na presunção de disciplinas unificadas dessa programação. O projeto de arte colaborativa resultante com base neste ponto reduzido de identificação ou afiliação é então apresentado como uma transmissão da identidade da própria comunidade.” (tradução nossa). KWON, 2002. p.151.

¹²⁵ Id., p.158.

o poder de sedução dessa ambição de nomadismo, que deixa para trás questões de “permanência, continuidade, certeza e lugar fixo”¹²⁶, tão “retrógradas e suspeitas”¹²⁷ no contexto da arte de hoje. Da mesma forma, Miwon Kwon também entende que será inevitável deixar no passado a ideia nostálgica de lugar e identidade ligadas fisicamente a um espaço.

Pode-se inserir na questão do conflito da arte pública, levantada por Rosalyn Deutsche, no qual a arte é usada como “[...] um braço do desenvolvimento urbano”, criando “[...] uma imagem de um novo lugar urbano que esconde seu personagem conflitual”¹²⁸. Como artista, e concordando com Kwon, não se trata de uma questão de escolher em qual lado ficar. “Nós precisamos ser capazes de pensar na gama de contradições e dos nossos desejos contraditórios juntos; para entender, em outras palavras, oposições aparentes como relações sustentáveis”¹²⁹. Mais do que aceitar ou não tais projetos, é ter plena consciência do que se deixa e do que se soma quando se está realmente inserido em uma prática dessa. Como Grasskamp, a sua utilização do espaço não é feita exclusivamente a partir do momento em que nós, artistas, somos convocados para estarmos ali: a energia coletiva já circula no espaço público através de várias outras vertentes, tanto política quanto social e econômica.

¹²⁶ Id., p.160.

¹²⁷ Id., p.160.

¹²⁸ DEUTSCHE, 1998. p. 279.

¹²⁹ KWON, 2002. p.166.

ESTAMOS À MERCÊ?

No lugar - um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições - cooperação e conflito são a base da vida em comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contiguidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade.¹³⁰

Seria fácil e inconsequente buscar um único responsável pela gentrificação nas cidades, principalmente, responsabilizar os turistas. As mudanças que vêm ocorrendo nos centros urbanos e atingem grande parte da população, principalmente os menos afortunados, são frutos de interesses políticos, econômicos e, diversas vezes, de outras instituições, como a arte e os artistas, mesmo que estes últimos não assumam, a princípio, que estão contribuindo para tal¹³¹.

Em um texto de Andrea Fraser, *How to Provide an Artistic Service*, a autora indaga se projetos que são encomendados aos artistas dão algum direito à instituição de alterarem ou exigirem algo, uma vez que são as intermediadoras desses trabalhos¹³². Como já mostrado nesta tese em vários momentos, artistas e instituições estão atados aos interesses de terceiros, sejam esses órgãos governamentais, instituições públicas e privadas, como bancos e emissoras de TV, ou mesmo ao mercado imobiliário. Dessa maneira, a autonomia dos artistas tende a ficar à mercê de tais interesses e, muitas vezes, pode inclusive não ser totalmente autêntica. Nesse sentido, Fraser continua seu raciocínio falando sobre a autorregulação que os artistas deveriam ter em cima de suas práticas:

*Professional self-regulation is a matter of professional ethics as well as professional interests. In our field, it is also a matter of the ethics of cultural practice. And, because of the reach of cultural practice from private homes to public buildings and streets, it is a matter of the ethics of many of the social and subjective relations manifest in and through culture.*¹³³

¹³⁰ SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4ed – Editora da Universidade de São Paulo, Coleção Milton Santos I. São Paulo, 2006. p. 218.

¹³¹ É um tanto quanto óbvio que aqui não falamos de todos os artistas e nem todas as instituições de arte, porém seria também injusto colocar grande parte desses dois como apenas “fazendo seu trabalho” de modo inocente, como irei justificar neste capítulo final.

¹³² FRASER, Andrea. *How to Provide an Artistic Service: an Introduction*. Apresentado em The Depot, Vienna, 1994. p.2.

¹³³ “A autorregulação profissional é uma questão de ética profissional como também de interesses profissionais. Em nosso campo, também é uma questão de ética da prática cultural. E, devido ao alcance da prática cultural a residências privadas e a edifícios públicos e ruas, é uma questão de ética de muitas das relações sociais e subjetivas manifestadas na, e por meio da cultura.” (tradução nossa). Id., p.3.

Se a ética profissional deve ser prevalecida nessa autorregulação do trabalho do artista, principalmente ao falar pelo *outro*, qual seria o melhor caminho a seguir nesses trabalhos coordenados com outras esferas do cotidiano, a exemplo dos setores da economia privada e dos interesses da administração pública? O *serviço* que o artista presta aos convites para trabalhos que envolvem tais “[...] demandas, expressas em convites para a realização de projetos em resposta às situações e em condições explicitamente definidas por terceiros, acabam sendo uma armadilha à autonomia do artista”, segundo Fraser¹³⁴.

Artistas renomados ou não se colocam a todo momento à disposição de aceitarem trabalhos em *sítes* que não lhes são familiares em troca de portfólio, reconhecimento, obrigação ou dinheiro. Nessa base da troca, seja pelo que for, aparentemente um lado deve servir aos interesses do outro. Por vezes, esses interesses não são comuns a ambos, de maneira que Fraser diz que

*[...] an invitation to produce a specific work in response to a specific situation is a very direct demand, the motivating interests of which are often barely concealed and difficult to ignore. I know that if I accept that invitation, I will be serving those interests — unless I work very hard to do otherwise.*¹³⁵

Por mais que se diga que práticas *site specific* muitas vezes são projetadas e realizadas para dar voz a tal lugar, é um tanto quanto difícil não associar o serviço prestado pelos artistas e pela instituição à contribuição no processo de gentrificação das áreas. Apesar dos interesses parecerem não convergirem, uma vez que os artistas que criam projetos para determinado *site levantavam as mesmas bandeiras* que o outro que ali, de fato, pertence, deve-se ter claro que o convite é sempre feito apenas por um dos lados. Quando são as vezes que se é buscada a arte pública por instituições que não sejam de arte, governamentais, ou empresas privadas? Andrea Fraser cita Pierre Bourdieu ao falar desse duo de interesses, no qual Bourdieu explicita que

[...] producers can be totally involved and absorbed in their struggles with other producers, convinced that only specific artistic interests are at stake (...) while remaining unaware of the social functions they fulfill, in the long run, for a particular

¹³⁴ FRASER, 1994. p.3.

¹³⁵ “[...] um convite para produzir uma obra específica em resposta a uma situação específica é uma demanda muito direta, cujos interesses motivadores muitas vezes são mal disfarçados e difíceis de ignorar. Sei que, se aceitar esse convite, estarei servindo a esses interesses – a menos que trabalhe muito para fazer o contrário.” (tradução nossa). Id., p.4.

*audience, and without ever ceasing to respond to the expectations of a particular class.*¹³⁶

Se a expectativa dos produtores da gentrificação é envolver a arte em determinado lugar para poder mudar o *status* daquela área para mais qualificada, os artistas e as instituições, mesmo negando a princípio e tentando não servir a esse interesse, devem estar atentos a tais *funções sociais* expressas por Bourdieu.

Nesse sentido, uma tentativa de pensar em não sucumbir aos interesses desses agentes da gentrificação seria se os artistas e as instituições de arte caminhassem em um ritmo mais lento. Em conformidade com Milton Santos, geógrafo e professor, há tempos se sabe que, quanto mais veloz foi o ritmo dos homens, mais sucesso eles obtiveram, seja no processo de colonização – os que chegaram primeiro, seja na descoberta de novas tecnologias, seja na compra primeira de um bem ou na conquista de uma posição. Os homens rápidos não estão imóveis, estão sempre em constante movimento – como os artistas que buscam diferentes e novos *sítes* para seus projetos. O nomadismo e o sucesso que essa mobilidade do artista mostra, conforme colocado por Kwon e já explicitado nesta pesquisa, por vezes são ferramentas para governos e mercados que vão muito além dos interesses e dos princípios do próprio artista. Se tomar um lugar como um *site* para suas práticas é uma tentativa de se aproximar, aprofundar e conhecer melhor tal história e, por vezes, *prestar um serviço crítico* em prol de algo que está ali, o nomadismo pode ser uma arma que aponta em sua própria direção. Concordando com Santos,

[...] vivemos um tempo de mudanças. Em muitos casos, a sucessão alucinante dos eventos não deixa falar de mudanças apenas, mas de vertigem. O sujeito no lugar estava submetido a uma convivência longa e repetitiva com os mesmos objetos, os mesmos trajetos, as mesmas imagens, de cuja construção participava: uma familiaridade que era fruto de uma história própria, da sociedade local e do lugar, onde cada indivíduo era ativo. [...] Hoje, a mobilidade se tornou praticamente uma regra. O movimento se sobrepõe ao repouso. A circulação é mais criadora que a produção. Os homens mudam de lugar, como turistas ou como imigrantes.¹³⁷

Talvez a mudança tão almejada e tão em voga na arte contemporânea esteja prestando mais aos interesses contrários do artista do que ele próprio julga. A lentidão, nesse

¹³⁶ “[...] os produtores podem estar totalmente envolvidos e absorvidos em suas lutas com outros produtores, convencidos de que apenas interesses artísticos específicos estão em jogo [...], sem ter consciência das funções sociais que desempenham, a longo prazo, para um determinado público, e sem nunca deixar de responder às expectativas de uma determinada classe.” (tradução nossa). FRASER, 1994. p. 5.

¹³⁷ SANTOS, 2006. p. 222.

sentido, poderia vir a ser uma maneira de observar, de forma mais atenta possível, quando se está realmente servindo ao *site* e quando se está servindo aos interesses opostos. Ainda como Santos coloca, os homens lentos são fortemente ativos na esfera comunicacional¹³⁸, uma vez que buscam algo que lhes falta, a “[...] carência de todos os tipos de consumo [...], também carência de consumo político, carência de participação e de cidadania”¹³⁹, e, a única forma de suprir tal carência é na imaginação ou na observação das “[...] possibilidades apresentadas pelo mundo e percebidas no lugar”¹⁴⁰. Se os artistas contemporâneos querem, de fato, *dar voz* aos que têm esses tipos de carência, a percepção e o entendimento do *site* deve-se ser dada no mesmo ritmo dos que já estão lá.

Uma vez que não somente a gentrificação como também outros fenômenos contemporâneos fazem uso da arte como uma forma de validação de tal lugar, cabe à instituição de arte como um todo se perguntar por que e para quem estão, de fato, prestando esse serviço. Andrea Fraser indaga: “*am I really serving my own interests?*”¹⁴¹ E a própria autora responde: “*if we are always already serving, artistic freedom can only consist in determining for ourselves — to the extent that we can — who and how we serve.*”¹⁴²

No caso desta tese apresentada, os artistas e instituições de arte contemporâneos que trabalham com práticas *site specific* deveriam sempre se perguntar: *eu estou realmente servindo aos meus interesses e aos interesses do outro que busco servir?* Em um futuro próximo, quem sabe, a liberdade artística esteja mais a serviço do outro que do artista propriamente dito, e a arte seja evocada não por interesses contrários aos do artista, como no caso dos produtores da gentrificação, mas sim em comunhão com os interesses e a convite do próprio *site*.

¹³⁸ SANTOS, 2006. pp. 220 e 221.

¹³⁹ Id., p. 221.

¹⁴⁰ Id., p. 221.

¹⁴¹ “Eu estou realmente servindo aos meus próprios interesses?” (tradução nossa). FRASER, 1994. p. 6.

¹⁴² “Se estamos sempre servindo, a liberdade artística só pode consistir em determinar por nós mesmos - na medida em que podemos - quem e como servimos” (tradução nossa). Id., p.7.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASBAUM, Ricardo Roelaw. *Amo os artistas-etc.* Publicado em Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais, Rodrigo Moura (Org.). Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

_____. *Manual do artista-etc.* 1a. edição. Beco do Azougue, Rio de Janeiro, 2013.

BISHOP, Clair. *Antagonism and Relational Aesthetics*. IN: October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. 2004.

CLIFTON, Nick. *The “creative class” in the UK: an initial analysis*. IN: Geografiska Annaler. No. 90, Ed. 1. 2008.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: Art and Spatial Politics*. MIT Press. Londres, 1998.

DUPRÉ, Nelson. *Restauração: O Projeto Arquitetônico*. IN: Cultura e Economia Criativa, São Paulo – Governo do Estado.

ENGELS, Frederick. *The Housing Question*. Progress Publishers. Moscou, 1975. apud. SMITH, N. 1996.

FIX, Mariana. *Parceiros da Exclusão: duas histórias da construção de uma “nova cidade” em São Paulo: Faria Lima e Água Espraiada*. Boitempo. São Paulo, 2001.

FLORIDA, Richard. *The Rise of Creative Class*. Basic Books. Setembro, 2019.

_____, Richard. *“Everything is gentrification now”: but Richard Florida isn’t sorry*. Entrevista concedida a Oliver Wainwright. IN: The Guardian, Nova Iorque. 26 de outubro de 2017.

FOSTER, Hal. *O Retorno Do Real: A Vanguarda No Final Do Século XX*. Cosac Naify. São Paulo, 2014.

FRASER, Andrea. *How to Provide an Artistic Service: an Introduction*. Apresentado em The Depot, Vienna, 1994.

FRÈRES, Michel Levy (ORG). *Ouvres Complètes de Charles Baudelaire: Petits Poèmes en Prose*. Les Paradis Artificiels. Hardpress. Paris, 1873.

FRESCA, Camila. *Uma Sede para a OSESP, um Centro Musical para a Cidade*. IN: 20 Anos da Sala São Paulo. Organização Social de Cultura - Fundação OSESP. São Paulo, 2019.

GLASS, Ruth. *London: Aspects of Change*. MacGibbon & Kee. Londres, 1964.

GRASSKAMP, Walter. *Art and the city*. IN: Contemporary Sculpture. Projects in Münster, 1997. Klaus Bussmann (editor). Alemanha, 1ª ed. Janeiro, 1990.

GROYS, Boris. *Arte Poder*. Ed. UFMG. Belo Horizonte, 2015.

HELLMAN, Peter. *Soho: Artists' Bohemia Imperiled*. New York Magazine, Vol. 3 No. 34. Nova Iorque. 24 de agosto, 1970.

IZZO JR, Alcino. *Pólo Luz – Sala São Paulo, Cultura e Urbanismo*. Associação Viva o Centro. São Paulo, 2000.

JACQUES, Paola B. *Elogio aos Errantes*. EDUFBA. Salvador, 2012.

KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. The MIT Press. Londres, 2004.

LACY, Suzanne. *Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art*. IN: Mapping the Terrain – New Genre in Public Art. Bay Press. Estados Unidos, 1995.

LEBOWITZ, Fran. *Metropolitan Life*. Dutton Books. Nova Iorque, 1978.

LIPPARD, Lucy. *Get the Message?: A Decade of Art for Social Change*. E. P. Dutton. 1ª ed. 1984.

MACHADO, Cassiano E. *Inauguração Atrai do Presidente ao Pipoqueiro*. IN: Especial Sala São Paulo. Folha de S. Paulo, 11 de julho de 1999.

MASSELLA, Nicola. *Introduction*. IN: 2nd CHANCE: INSIDER #3. Who are the Sleeping Giants? URBACT, 2nd Chance Communication. Naples, 2018.

MENEZES, Cynara. *Polícia 'Limpou' Área Para Inauguração*. IN: Especial Sala São Paulo. Folha de S. Paulo, 11 de julho de 1999.

MEYER, Regina et al. *AVC. São Paulo Centro: uma nova abordagem*. São Paulo, Associação Viva o Centro, 1996.

_____, Regina et al. *Documento 1. São Paulo: Associação Viva o Centro*. São Paulo, 1993.

NOBILE, Maria L. *Editorial*. IN: 2nd CHANCE: INSIDER #3. Who are the Sleeping Giants? URBACT, 2nd Chance Communication. Naples, 2018.

PELLEGRINI, Ana C. *De volta para o futuro: projeto antigo, patrimônio novo*. IN: Anais do 8º Seminário Docomomo Brasil. Rio de Janeiro, 2009.

ROBERTS, James. *Down with the People: Project Unité, Unité d'Habitation, Firminy, France*. IN: Frieze, no. 12, 1993.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4ed – Editora da Universidade de São Paulo, Coleção Milton Santos I. São Paulo, 2006.

SHKUDA, Aaron. *The Lofts of SoHo: Gentrification, Art, and Industry in New York, 1950 – 1980*. The University of Chicago Press. Estados Unidos, 2016.

SMITH, Neil. *Gentrificação, a Fronteira e a Reestruturação do Espaço Urbano*. Tradução: Daniel de Mello Sanfelici. IN: GEOUSP – Espaço e Tempo, n.21. São Paulo, 2007.

_____, Neil. *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*. Routledge. Londres, 1996.

TEPERMAN, Ricardo. *Dissonância em Concerto: A Inauguração da Sala São Paulo*. IN: Sociologia Antropologia. V. 8. Rio de Janeiro, 2018.

UNWTO - WORLD TOURISM ORGANIZATION (2018). *Yearbook of tourism statistics, data 2012-2016*. UNWTO. Madri, 2018.

WISNIK, Guilherme et al. *Notas Sobre a Sala São Paulo e a Nova Fronteira Urbana da Cultura*. Pós - Revista de Programa de Pós-Graduação. Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. Ed. 9. São Paulo, 2000.

ZUKIN, Sharon. *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. New Brunswick, Rutgers University Press. Nova Jérsei, 1989.

PÁGINAS DA INTERNET

EUROPEAN BEST DESTINATIONS. Disponível em:
<https://www.europeanbestdestinations.com/best-of-europe/european-best-destinations-2017/>.

REGISTRO NACIONAL DE TURISMO. *Turismo de Portugal*. Disponível em:
<https://rnt.turismodeportugal.pt/RNT/ConsultaRegisto.aspx>.