

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
SOCIAL

Marcela Maria Soares da Silva

“ISTO NÃO É UMA PRAÇA”:

Teatralidade entre os desníveis e ruínas da Nova Praça Roosevelt

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em antropologia social.

Orientador: Prof. Dr. Scott Correll
Head

Florianópolis
2015

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

Soares da Silva, Marcela Maria
"Isto não é uma praça" : Teatralidade entre os desníveis
e ruínas da Nova Praça Roosevelt / Marcela Maria Soares da
Silva ; orientador, Scott Correll Head - Florianópolis, SC,
2015.

157 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Inclui referências

1. Antropologia Social. 2. Praça Roosevelt. 3.
teatralidade. 4. intervenção urbanística. 5. São Paulo. I.
Correll Head, Scott. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.
III. Título.

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que pude acompanhar na Roosevelt, por terem me permitido compartilhar de suas histórias, criações e posicionamentos que dão forma à Praça e a este trabalho. Especialmente, agradeço a Alex, André, Ângela, Benê, Fabiano, Marcos e Phedra, por tantas trocas, conversas e pelas risadas que estalavam e contagiavam toda a Roosevelt após o pôr do sol. À Aleksandra e Sara agradeço por me convidarem a participar dos projetos que desenvolveram na Praça e pela gentileza com que sempre me trataram. Dulce Muniz e Rodolfo Garcia Vázques partilharam muito deste fazer teatral intenso e inquieto que inspira este trabalho e além; a vocês, muito obrigada!

Agradeço imensamente ao meu orientador, Scott Head, que apostou em mim e me acompanhou durante todo o percurso do mestrado com leveza, paciência e dedicação. Seu incentivo e as muitas ideias compartilhadas me inspiram e me impulsionam adiante.

A todos os colegas e aos professores que compõem o Grupo de estudos em oralidade e performance (GESTO), pela acolhida e pelos tantos *insights* no compartilhamento de escritas e leituras, bem como pelos comentários e sugestões que em muito contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos secretários por todo auxílio e atenção e aos docentes do PPGAS UFSC, especialmente a todos aqueles com quem tive aula, agradeço pelas reflexões, ensinamentos e trocas. Minha admiração e gratidão à professora Vânia Zikan, pela energia contagiante e pelos conselhos acompanhados de sorrisos que sempre diziam muito, à professora Evelyn Zea, que acompanhou a pesquisa e aceitou também presidir a banca de defesa, e à professora Maria Eugênia Dominguez pelas sugestões e indicações ao trabalho na qualificação.

Aos professores Jean Langdon, John Dawsey e Viviane Vedana, pela interlocução, disposição e gentileza em aceitarem compor a banca de defesa desta dissertação

À CAPES, pelo financiamento no período de dois anos do mestrado.

Aos colegas e amigos da turma de mestrado, especialmente aos queridos Arthur Macdonnal, Gabriela Siqueira, Júlio Stabelini e Suzzana

Uliano, por toda força, apoio e carinho. Lays Cruz, Cris Caje e Fabi Stringini foram parceiros indispensáveis, dando um toque de leveza e alegria a esta reta final.

Agradeço à Ana Cichowicz e Rafael Knabben, que me acompanharam nestes caminhos de antropologias, praias e comilanças de Florianópolis, tudo regado a boas risadas. Por isso, agradeço também ao pequeno (gigante) Antônio.

Marina e Helga foram um de meus alicerces nesta empreitada. A sensibilidade e atenção dedicadas a mim e a este trabalho ultrapassam o que pode expressado nesta nota de agradecimentos. Espero logo poder estar, como na música, na nossa “casinha branca de varanda”, retribuindo cada gesto.

Agradeço à minha sogra Cláudia, por toda a torcida e apoio ao longo do mestrado, e a João, Alfa e Fernanda, pela acolhida e carinho que me ajudaram muito no período de escrita.

Aos meus irmãos agradeço por se fazerem presentes e me apoiarem a cada escolha. Júlia, mesmo tão nova, não poupou esforços em me ajudar e Bruno acompanhou de perto este trabalho com muitas discussões acaloradas, acompanhadas com elegância por minha cunhada Thaís, a quem agradeço igualmente pelo apoio e carinho. À minha avó Cleide sou grata por uma vida inteira de amor e dedicação.

Meus pais viveram intensamente cada momento deste processo e sem eles este trabalho não teria sido possível. Por tudo que vai das primeiras histórias que ouvi sobre a Praça Roosevelt, até as ligações telefônicas de longa distância, com muitas horas e muitas palavras de amor e carinho, não só agradeço como também dedico a eles este trabalho.

Com Felipe vou escrevendo os rascunhos da vida. Agradeço a ele por estar sempre ao meu lado, sendo minha fonte de inspiração e amor, dia após dia.

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda a parte. Onde outros esbarram em muros e montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda a parte, tem de desobstruí-lo também por toda a parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda a parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo o traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas (BENJAMIN, 1997, p. 238).

RESUMO

No presente trabalho procuro acompanhar a relação dialética que se estabelece entre práticas teatrais e espaço urbano na Praça Roosevelt, no centro da cidade de São Paulo. O espaço, que passou ao longo de sua história por vários projetos de intervenção urbanística, tendo sido o último concluído em 2012, possui uma intensa vida teatral, abrigando diversos grupos de teatro, muitos dos quais estiveram e estão ativamente engajados a tal espaço urbano. A etnografia procura acompanhar processos transformativos que são gerados através do encontro entre as práticas teatrais e o espaço urbano, e que conferem à Roosevelt a marca de sua teatralidade mesmo para além dos palcos. Levando em conta a própria espacialidade quebradiça e desnivelada da Roosevelt, procuro pensar etnograficamente com o espaço, em práticas teatrais que resistem aos projetos de planificação empreendidos por intervenções urbanísticas e fazem emergir de seus desníveis, ruínas, que são ativados de maneira produtiva, junto a performances e memórias.

Palavras-chave: Praça Roosevelt; teatralidade; intervenção urbanística; São Paulo

ABSTRACT

In this work I intend to follow the dialectical relationship established between theatrical practices and urban space on Roosevelt Square, located at the city center of São Paulo. The space, which has gone through several projects of urbanistic intervention all throughout its history, the last one concluded in 2012, has an intense theatrical life, housing several theater groups, many of which have been and are actively engaged in such urban space. This ethnography intends to follow transformative processes which are generated through the meeting between theatrical practices and the urban space, which gives Roosevelt the mark of its theatricality even off stage. Considering Roosevelt's own cracked and uneven spaceality, I intend to think ethnographically along with space, in theatrical practices that resist the introduction of project planning by urbanistic interventions and emerge from its uneven surface, ruins, that are activated in a productive way, together with performances and memories

Keywords: Praça Roosevelt; theatricality; urbanistic intervention; São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
Um ensaio aberto	01
“Quebrar o quadro da encenação”: apresentando a Praça Roosevelt	06
Juntar os cacos: apresentando o texto	10
CAPÍTULO 1 - “Isto não é uma praça”: a forma da história	13
1.1 Nas ruínas do edifício-praça Roosevelt: teatralidade entre níveis e desníveis	17
1.2 Interrupção e inacabamento das formas	36
1.3 Na busca pela horizontalidade, desníveis da “Nova” Praça Roosevelt	39
CAPÍTULO 2 - “Como criar um espaço de encontro em vez de um palco”: teatralidade na Roosevelt	67
2.1 “Isto não é uma performance”: a busca por um espaço de encontros	70
2.2 O azulejo e a peça teatral: entre os nomes e os sentidos de um lugar	88
2.3 As placas: entre mapas, projetos e projeções	102
2.4 A porta: tensões no <i>entre</i> de aberturas e barreiras	109
2.5 A caricatura: desestabilizações	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	135

INTRODUÇÃO

Um ensaio aberto

Me vejo em um ensaio aberto de teatro, estou na condição de plateia, e um grupo de dez atores mascarados se coloca à minha frente, sentados em cadeiras pretas. O jogo é que há um bolo de folhas brancas escritas com perguntas curtas, que devem ser lidas vagarosamente por mim e pelos demais espectadores presentes, e posteriormente respondidas pelos atores sem a ajuda de qualquer roteiro. O exercício é de improvisação e projeção dos que estão no palco sobre o público, a peça estreará logo mais. Ao fundo, a música de Clarice Falcão que faz a trilha sonora das novas propagandas do Grupo Pão de Açúcar de Supermercados começa a ressoar, os atores passam a fazer movimentos alegres com a cabeça, para a direita depois para esquerda, e as máscaras se movimentam em conjunção aos pescoços, embora expressem seriedade, raiva, inércia e apatia. A primeira folha chega às minhas mãos e, sem a ajuda de um microfone, dirijo a pergunta, a lendo em voz alta antes mesmo de saber do que se tratava: “O que você faz para ser feliz quando um morador de rua é espancado ao seu lado”? Um silêncio pesado da parte dos atores, que se olham aflitivamente, é a resposta. Não, esse não era um bom posicionamento frente ao exercício de improvisação, algo deveria ser dito. O diretor grita para que façam alguma coisa – qualquer coisa. Subitamente, o ator com máscara apática se levanta e se dirige ao microfone, prostrado em frente às cadeiras organizadas lado a lado. “Você pode, por favor, projetar a sua voz”? Com um esforço corporal imenso que parecia vir do meu esôfago e, sentindo um pouco de aperto no peito, repeti: “O que você faz para ser feliz...” – um corte, desta vez do ator com a máscara de raiva, que diz baixa e calmamente para mim, “faça outra pergunta, essa é muito difícil”. Gargalhadas invadiram a sala escura mas, sem grandes motivos para rir com eles uma vez que o meu nervosismo aparentemente ultrapassava o daqueles que se apresentavam, passei a folhear aleatoriamente os papéis, e a pergunta então surge: “O que você faz para ser feliz enquanto os Estados Unidos da América agem como se fossem a polícia do planeta”? Antes de terminar de ler em voz alta, já conseguia sorrir novamente, e com esta expressão no rosto me viro aos atores, esperando sua resposta. Todos os atores dispararam em direção ao

microfone, a máscara séria vence, e da expressão imóvel surge a voz que diz: “Meu, eu acho os Estados Unidos um puta país, depois daqui vou pra lá”!

“Mascarado, eu”? Lê-se na descrição da peça, “todo mundo tem um mascarado em potencial dentro de si”. Logo no início do período de pesquisa de campo que realizei na Praça Roosevelt, entre janeiro e julho de 2014, percebi que este momento com os atores de um grupo teatral, com sede na Praça Roosevelt e que tem sua trajetória confundida com a vida que se passa nela, se tornaria algo como um exemplo do que estava por vir. As indicações para que eu projetasse minha voz, pra que fizesse outras perguntas que, enfim, não seriam respondidas como o esperado, evocavam a improvisação etnográfica à qual eu deveria me submeter. Pensei que talvez, nesse lugar repleto de atores com suas múltiplas máscaras, eu devesse também conseguir para mim uma delas, não de antropóloga, unicamente, mas de alguém que encena também, de uma atriz. Era necessário aumentar a minha voz, muito baixa, para que eu pudesse também escutar o que me diziam e ver o que se passava.

Logo após este ensaio aberto, estávamos todos já do lado de fora do teatro, na calçada da Praça Roosevelt. Conversava com Rodolfo¹ e, antes que pudesse dar qualquer indício de minha apresentação, como alguém recém chegado nesse universo rooseveltiano, ele grita, muito alto. Como diretor daquele grupo, não era necessário gritar tanto, na verdade. Qualquer sinal de pedido de atenção por Rodolfo era prontamente atendido: “alguém precisa vir aqui conversar com a Marcela”. Meu ouvido chega a doer, e cinco atores formam ao redor de mim um círculo. Eu não tinha perguntas para eles e a sensação de intimidação, devida a essa absoluta atenção que Rodolfo conquistou para mim e por mim, logo se desfez. Os atores queriam saber o que eu tinha achado da peça, o que eu dissesse viraria recurso cênico, ou até mesmo uma alteração no roteiro, uma mudança na organização dos esquetes. Balbuciei algumas palavras que no momento pareciam não ter sentido para mim, e Fernanda, com seus cabelos grisalhos e voz de fumante, repreende a maneira com que os atores se dirigiram a mim no

1 Junto a alguns dos interlocutores desta pesquisa, optei por manter nomes reais para designá-los, uma vez que o interesse deles em participar provinha parcialmente de sua compreensão de minha pesquisa como uma parte constitutiva de seus trabalhos e posicionamentos artísticos/teatrais/políticos. Nos momentos em que se mostrou necessário preservar ou marcar o anonimato, substituo o nome real ora por uma designação genérica, ora por uma vogal seguida de um ponto.

ensaio. “Vocês não podem quebrar o quadro da encenação”, ela diz brava, “qualquer interrupção dessa bolha de ficção que a gente constrói pode destruir a realidade daquilo”. A referência era à ajuda que o mascarado apático tinha dirigido a mim, como se estivesse sem máscara, “você não pode sair do personagem”, continua Fernanda.

Muitas questões passaram por este trabalho etnográfico desde então. Enfim, havia sido criada para mim uma máscara de antropóloga curiosa, a questão era se eu poderia sair da personagem e se a minha máscara possuiria dinamismo na expressão, ao contrário daquelas imóveis utilizadas pelos atores no ensaio.

Utilizo esta cena, que quer se tornar metáfora para a montagem etnográfica que virá a seguir, para expressar e trazer à tona a teatralidade que permeia a vida urbana no e com espaço da Praça Roosevelt, no centro velho da cidade de São Paulo. Me valho desta máscara que foi imputada a mim pelos atores e por Rodolfo, para somá-la a tantas outras que surgirão ao longo desta dissertação. Como caráter introdutório, já enfatizo que a atenção e intenção deste trabalho não está realmente em minhas máscaras, se é que posso chamar assim a maneira como me posicionei sobre as relações que se deram no período de campo, mas nas teatralidades que são montadas e ativadas no espaço da Praça Roosevelt e, sobretudo, com ele. Essa cena é importante também para delimitar alguns aspectos que transformaram a minha pesquisa, no momento em que era só um projeto e intenção, de um trabalho antropológico que deveria se dirigir a grupos teatrais e suas práticas em relação ao cotidiano urbano para uma praça enquanto espaço de teatralidades.

No início de minha pesquisa no mestrado a intenção era a de acompanhar especialmente dois grupos teatrais com sede na Praça Roosevelt – o grupo teatral Os Satyros e o grupo de circo e teatro Os Parlapatões – para pensar a relação entre o teatro e espaço urbano. A partir de uma bibliografia bastante rica sobre estes grupos e sua relação com a Praça² e de um reconhecimento pessoal da forte relação da própria Roosevelt com os teatros, eu já me encontrava ciente de que ali as relações entre o que se faz no teatro e o que acontece em um ambiente urbano ao seu redor se verificavam por uma complexificação das fronteiras entre palco e vida. Diante das aparentes sobreposições

2 GUZIK, 2006, BARRETO e POSSOLO, 2008, PALMA, 2006, YAMASHITA, 2012.

entre estas duas esferas no ambiente urbano e teatral em questão, delimitar a atenção etnográfica aos grupos para pensar as linhas de relações que eles estabelecem com o espaço da Praça Roosevelt demonstrou-se como um desafio. Se ali, naquele ensaio aberto, delimitava-se uma construção dramatúrgica, ainda que experimental e um tanto desvinculada da construção teatral do drama moderno³, a qual não poderia ser interrompida, cuja bolha de ficção não poderia ser estourada, percebi que as minhas intenções iniciais de pensar uma relação dialética dos teatros com a Praça estavam a esvaír-se. Por outro lado, este aspecto “dramático”, para usar a riqueza de sentido desta palavra, foi me direcionando e me dirigindo parcialmente ao lado de fora dos teatros, acompanhando a própria Roosevelt na relação de engajamento de artistas e grupos teatrais com o espaço.

Durante seis meses acompanhei o cotidiano urbano na Praça Roosevelt presenciando apresentações nos espaços teatrais e no espaço público da Praça, passei manhãs, tardes e noites junto a atores, diretores, dramaturgos, moradores e também só, caminhando pelo espaço, percebendo suas formas e o que emerge delas.

Atualmente, a Praça Roosevelt conta com sete espaços teatrais – Satyros 1, 2 e 3, Teatro do Ator, Espaço Parlapatões, Teatro Studio 184 – Heleny Guariba – e a SP Escola de Teatro. Durante a pesquisa de campo, acompanhei especialmente artistas, coordenadores artísticos e atores pertencentes ao Teatro Heleny Guariba, com sede na Praça Roosevelt desde 1997 e cujos integrantes se engajaram a movimentações políticas e artísticas desde então. Acompanhei também atores e diretores (especialmente Rodolfo) do grupo Satyros, que chegaram ali em 2000, alocando uma pequena sala na base de um edifício na Roosevelt e expandindo seu espaço a outras duas sedes, os espaços Satyros 2 e 3, alocados lado a lado, igualmente nas bases dos edifícios de lá. As criações dos Satyros trazem para seu palco e para o espaço público da Praça enredos em torno das movimentações na Praça Roosevelt, teatral e posicionadamente políticas, de modo que, em 2010,

3 Sobre a delimitação da esfera do drama moderno, me apoio nas análises de Raymond Williams (2010), que esclarece aspectos dialéticos e transformativos acerca da relação entre texto e representação teatral no drama, e Peter Szondi (2001), com sua crítica ao drama moderno como uma dialética “acabada”, ou seja, uma dialética que ao mesmo tempo em que opera no sentido da conclusão, finalização, se esgota frente às contradições entre a sua forma inalterada e o conteúdo que, sem acompanhá-la, acaba por enfraquecê-la. A noção de Szondi é importante para um tensionamento analítico a respeito da concepção de drama para antropologia, o que será retomado ao longo deste trabalho.

fundaram ao lado do espaço Satyros 1, a SP Escola de Teatro. Acompanhei a SP participando de aulas e performances desenvolvidas por seus aprendizes no espaço da Praça, todas de alguma forma vinculadas ao cotidiano urbano que experienciavam, praticavam, e criavam. As relações que estabeleci a partir destes núcleos teatrais na Roosevelt foram sendo expandidas a frequentadores e moradores da Praça, dentre eles atores e escritores que não possuem algum vínculo direto com nenhum desses grupos, mas no entanto preservam e marcam criações numa relação dialética com o espaço da Praça Roosevelt.

Com isso, a relação entre teatro e espaço urbano que via ali foi se descolando do que imaginei estar implicado apenas na ocupação de seu espaço por grupos teatrais e adquirindo os contornos concretos da Roosevelt. Memórias e histórias do espaço vão se formando em relação a uma teatralidade que caminha junto à Praça Roosevelt, e procurarei aqui acompanhá-los.

Para tanto, vale arriscar aqui os primeiros passos que permitem pensar o espaço da Praça Roosevelt neste trabalho, já evocada no título de maneira negativa, acompanhando alguns dos interlocutores de minha pesquisa. Meu intuito era o de seguir, aqui, com uma breve descrição da Praça Roosevelt, que permitisse ao leitor se situar em seu espaço, imaginar-se percorrendo seus caminhos. No entanto, a simples descrição, nesse caso, parece quase impossível. Construída como edifício e via expressa em 1970 no bairro da Consolação, no centro da cidade de São Paulo, a Praça Roosevelt é fruto de projetos urbanísticos confusos e intervenções espaciais conflituosas. O paradoxo que se forma ao imaginarmos como uma Praça pode ser erigida como edifício, acompanham os muitos processos de transformação espacial que buscaram estabelecer ali um espaço aberto, mais condizente com a ideia de praça, sem andares, sem níveis. Em 2012, a estrutura pentagonal da Praça Roosevelt, a parte mais elevada de seu edifício, foi demolida para a inauguração de uma “nova” praça⁴, que de certa forma conservou os vários desníveis, quebras e interrupções espaciais que impedem a legibilidade total do espaço. Cabe então, ao invés de tentar tal descrição introdutória da Roosevelt, apresentá-la ao leitor através de uma anedota que se refere a um de meus dias de campo ali, que nos permite pensar

4 “Nova Praça Roosevelt” é o nome dado ao espaço após o processo de intervenção urbanística, realizado em 2012. O processo de demolição do edifício e construção da nova Praça será amplamente abordado ao longo da dissertação, sendo trazido mais atentadamente no capítulo 1.

através de tais fracassos e impossibilidades descritivas, ao mesmo tempo em que apresentar por outros meios a espacialidade peculiar da Roosevelt. Assim, me utilizo neste primeiro momento da máscara de guia, ainda que não uma das melhores.

“Quebrar o quadro da encenação”: apresentando a Praça Roosevelt

Certo dia estava atravessando a Praça Roosevelt em direção à SP Escola de Teatro, em um lado oposto ao qual me encontrava, quando um rapaz esbaforido, com um mapa do centro de São Paulo em mãos, parecia ter alcançado um ponto em que a noção espacial havia se perdido.

Rapaz: Por favor, você poderia me dizer onde é a Praça Roosevelt?

Eu: Você está nela

Rapaz: Mas então, cadê a Rua Augusta?!

Eu: A Rua Augusta é no fim da Praça, pra lá.

Rapaz um tanto irritado: Que fim?!

Eu: Se você seguir nessa direção vai encontrar a Augusta

Rapaz: Que direção?!

Eu pensando um pouco para responder: Bom, pela praça você tem que seguir à direita, depois virar à esquerda onde tem um quiosque, descer um lance de escadas, retornar à direita e descer mais um lance de escadas.

Rapaz: 'Cê tá de brincadeira comigo!⁵

Ele segue sua caminhada, me praguejando com as mãos, e logo em seguida para para pedir mais informações a outras pessoas que estavam sentadas em uma escadaria. O rapaz com um mapa nas mãos é alguém que reencontrei muito tempo depois, enquanto almoçava na pausa da escrita desta dissertação. De súbito me levantei, precisava escrever o diálogo que reaparecia na minha memória como se tivesse acontecido há cinco minutos. Talvez este estalo de memória tenha me ocorrido como uma forma de localizar em imagem e lembrança o sentimento de estar ainda desorientada frente a esta construção de concreto no centro da cidade de São Paulo, que está um pouco longe de se demonstrar, efetiva-

5 Faço uso do itálico e da justificação à direita para falas com interlocutores que se deram no decorrer da pesquisa de campo.

mente, como uma praça.



Se, como este rapaz, parássemos para observar a imagem plana da Roosevelt em um mapa, atentaríamos às suas bordas, delimitações, a região, o enquadre que faz dela um logradouro. Esta é a Praça Roosevelt, entre as ruas Consolação e Augusta, ademais o seu progressivo afunilamento vá convergir também sobre as ruas Martins Fontes e Nestor Pestana, todas estas de grande importância na circulação e caracterização da região central paulistana. Vemos no mapa também a localização de edifícios residenciais, espaços teatrais, sendo um deles uma escola de teatro, bares e um comércio variado que vai de um empório até um *pet shop*. Ele nos orienta com sua perfeita geometria e distribuição de elementos.

Quando estamos perdidos pela cidade, é comum procurarmos alguma praça que possa dar a ver a direção a ser traçada para que alcancemos nosso destino. Isto porque uma praça nada mais é do que um espaço urbano aberto, na convergência entre ruas e avenidas, de modo que, ao estarmos em uma, podemos ver as ruas ao redor, a paisagem que se forma, bem como o caminho a seguir, em comparação ao mapa que carregamos em mãos.

No entanto, o próprio mapa da Praça Roosevelt já nos mostra sombras. Essas ruas fantasmas que passam *entre* e nas *margens* disto que estamos, por ora, chamando de praça, formam os primeiros elementos desorientadores, os primeiros elementos que nos impulsionam um questionamento. Tais ruas compõem alguns caminhos labirínticos pelos subterrâneos da Praça Roosevelt, e constituem a base de sua estrutura. Mas, se o que constitui uma praça é um espaço aberto e livre entre ruas e avenidas, como a base da Praça Roosevelt seria formada por mais ruas? Talvez isso implique diretamente sobre que acontece nesta anedota: estar na Praça Roosevelt sem sabê-lo de pronto, ainda que com um desenho que a representa em mãos, me dá o ensejo para as dificuldades descritivas e referenciais que venho encontrando, seja em relação ao rapaz ou ao leitor, já que a Roosevelt parece resistir ao modo plano dos mapas e às orientações lineares de direção.

Tal como o rapaz, estamos agora saindo do ambiente chapado desta imagem, ou do pedaço de papel direcionador que carregamos e vemos que, ao contrário de outras praças, a Roosevelt se eleva em relação às ruas ao redor, impedindo uma visão panorâmica que situe quem passa por ela. Estamos na parte central da Praça Roosevelt, formada por uma grande planificação, mas o que melhor podemos ver são os prédios, uma

vez que os arredores da praça são interrompidos por barreiras, ou então a visão é bloqueada por escadarias que levam a partes mais baixas.

Esse nosso encontro com a Roosevelt leva a pensar os processos que a erigiram desta forma que produz estranhamento a cada passo, no qual somos interrompidos ou desorientados a cada muro que se coloca em nosso caminho, a cada escada que nos leva a mais quebras do espaço. Construída como edifício, os projetos que a pensaram já encontravam problemas frente a tal paradoxo de fazer convergir um espaço aberto, uma praça, com um edifício destinado a ter um centro comercial ao mesmo tempo em que servir, através destas “ruas fantasmas” que cortam seus subterrâneos, a uma maior mobilidade urbana na região central. Desde estas questões complexas que tornaram a Roosevelt ainda menos determinável como praça, muitos projetos de intervenção urbanística buscaram planificá-la, sem no entanto concluir efetivamente este empreendimento, e é sobre esta mesma planificação que nos deparamos com nossos primeiros problemas direcionais e descritivos. Há desnivelamentos nas bordas e brechas de tal planificação que não deixam de contar com marcas e resíduos que persistem, que se tornam latentes em um tempo presente.

As intervenções arquitetônicas, no entanto, não se reduzem apenas ao intuito de transformar o que o um dia foi um edifício em praça, ou a planificar desníveis, mas vinculam-se a um processo de procurar neutralizar e “renovar” o antigo centro da cidade de São Paulo.

Aludindo a tais processos, procuro introduzir a Roosevelt como um espaço quebradiço, marcado por desníveis espaciais que se projetam à percepção, mas que também evocam desníveis políticos e históricos que dão ao lugar uma certa carga. Meu posicionamento em campo se deu inicialmente já tateando tais desníveis, percebendo, através da bibliografia, dos jornais ou de meus contatos anteriores com a Roosevelt, a presença destes grupos de teatro, como o Satyros, Os Parlapatões, o 184, entre outros, que há muito estão fortemente engajados ao espaço e que participaram e participam de suas transformações através de movimentações que vão *de encontro* a processos de intervenção urbanística.

Assim, estar em meio a este espaço quebradiço da Roosevelt implica em acompanhar movimentos desnivelados, que percorrem as muitas composições em formação de seu espaço. Tais quebras e desníveis, que parecem resistir e escapar às planificações, longe de figurarem apenas a negatividade de uma praça que não consegue abandonar total-

mente os traços de edifício que a erigiram e que apontam para a afirmação, bastante comum na Roosevelt, de que “isso não é uma praça”, acompanham ao mesmo tempo toda prática teatral que as percorre, que as toma como material próprio a sentidos teatrais e políticos. Tais quebras, além disso, não param de produzir resíduos, cacos da história, capazes de emergir a qualquer momento, seja em meio a uma performance ou ao simples contato com o olhar, disparando histórias e memórias. Por isso, para acompanhar as quebras e desníveis da Roosevelt em articulação a essas teatralidades, é preciso quebrar também o palco, o quadro da encenação, e explorar o que resta, seus cacos. Mas não só de quebras se faz um espaço. Os desníveis materiais da Roosevelt, desnivelam também compreensões teatrais, as abrem e as subvertem no contato do fazer teatral com o espaço urbano onde ele se insere.

Diante de tal disposição quebradiça e desnivelada, de um espaço formado por cacos e ruínas, de performances que extravasam os limites bem demarcados do palco para chegar até o espaço urbano e, ao mesmo tempo, da presença de empreendimentos de planificação que buscam nivelá-lo e controlá-lo, fui me deparando ao longo de minha experiência de campo com a teatralidade e os sentidos de lugar que perpassam a Roosevelt e que a ocupam, através não só da presença de grupos teatrais, mas outros tantos resíduos que engajam o fazer teatral. Assim, para dar a ver essa ocupação, procurei acompanhar tanto as teatralidades vinculadas diretamente ao espaço urbano, quanto pensar com a materialidade que lhe dá forma. Ambas as tarefas revelaram não estar separadas, mas intimamente relacionadas, de modo que este espaço quebradiço e desnivelado se demonstra como revestido por semelhança e contiguidade práticas teatrais e práticas espaciais memoráveis.

Juntar os cacos: apresentando o texto

Durante o período de campo, Benê sempre me apresentava aos outros como “a antropóloga”. Em uma dessas apresentações, cometeu um pequeno deslize, se esqueceu de algumas letras, e me apresentou como “a antóloga”, com direito a gestos exagerados acompanhados de uma voz mais grave que o normal. Já naquele momento, ponderei junto a ele que a antropóloga e a antóloga talvez não andassem tão separadas assim e que, ao pensar junto às quebras e desníveis da Roosevelt, ainda que não fosse minha intenção, não deixava de antologizar, ou juntar os cacos, colecionar fragmentos de histórias, memórias e encenações.

Dar forma, em uma etnografia, a um espaço marcado por tantos desníveis, quebras, interrupções e ao mesmo tempo inscrito por uma teatralidade que se vale de suas brechas, que acompanha o que emerge do espaço em memórias e histórias, implica no desafio de percorrer seus caminhos, igualmente quebradiços. Para antecipar tal movimento, incorporo então da máscara de antóloga, criada, sem querer, por Benê. Busquei construir esse texto de forma a acompanhar as movimentações quebradiças que ocupam os desníveis da Roosevelt, de maneira a não planificá-las textualmente, mas procurando me valer, junto àqueles que produzem a Roosevelt, do potencial das brechas que se formam no espaço. A elaboração deste trabalho, assim, procura acompanhar as quebras e desníveis da Praça Roosevelt, trazendo a tona uma composição outra perante os cacos, apostando na evocação dos encontros que se efetuam no entre das formas arquitetônicas da Roosevelt.

Acerca de tais composições, este trabalho é cortado e interrompido por imagens fotográficas feitas por mim no período de campo. Trata-se de uma experimentação entre passagens textuais e imagens que buscam não ser demonstradas como ilustrações do que as circunda, mas fazer operar, entre desníveis e quebras espaciais da Roosevelt, outros cacos que lhe sobram. Acompanhando as ideias de Liggett (2003), a câmera fotográfica foi utilizada por mim não como um instrumento de representação, mas como uma forma outra de fazer o espaço e evocar significações que se encontram com ele. *Fazer o espaço* através das imagens, neste sentido, liga-se a própria ideia de que as fotografias não são “tiradas”, mas provocam encontros, elas são feitas em contato com seu mundo material, com apresentações de seus espaços e com isso se tornam também, por seu turno, parte produtiva do urbano (*Ibid*). Esta é outra maneira de provocar tensões entre a atemporalidade dos mapas que colocam diante de nós uma Praça Roosevelt opaca, e temporalidades outras, pequenas “paradas” que convocam uma leitura participativa da Roosevelt. Desse modo, acompanhando Head (2009), vale apostar na relação potencial que as imagens criam ao redor deste trabalho e o afetam, buscando não explicar seus sentidos, mas desdobrar outros encontros, desnivelados, em contato com a Roosevelt.

No primeiro capítulo, procuro acompanhar o processo de formação espacial da Roosevelt, trazendo na forma de tensões os muitos processos de readequação espacial pelos quais a Praça Roosevelt passou,

desde sua inauguração como edifício, até as reformas mais recentes, concluídas em 2012, que imprimiram a nomeação de “Nova Praça Roosevelt”. Meu interesse nesses processos não é o de acompanhar seus desencadeamentos lineares e cronológicos, mas de pensar relações na formação dos desníveis acima aludidos, em articulação sempre refeita com as teatralidades que marcam, ali, um sentido de lugar. Por essa via, procuro trazer para o trabalho as tensões e desníveis que pude presenciar em campo entre os projetos arquitetônicos e as intervenções urbanísticas, de um lado, e as práticas que compõem a teatralidade na Roosevelt, buscando pensar tais tensões junto aos grupos teatrais que se engajaram nos processos de intervenção urbanística, subvertendo seus sentidos, produzindo novas formas com a Praça. Neste capítulo também delinheio a teatralidade incutida à própria formação da Roosevelt em desníveis, que vão sendo compostos, no jogo de ocultações e visibilidades, como grandes ou pequenos palcos quebradiços feitos e refeitos neste cotidiano urbano.

No segundo capítulo procurei seguir os cacos que compõem a Roosevelt, acompanhando sua materialidade que faz emergir memórias e um sentido de lugar. Tais cacos, ainda que fragmentários e não totalizáveis, podem provocar encontros transformativos entre o fazer teatral e o espaço urbano. Acompanhando etnograficamente alguns desses fragmentos, procurei pensar a Roosevelt em sua teatralidade que não se reduz aos espaços fechados dos teatros, mas que perpassa todo o espaço urbano, evocando memórias e produzindo novos encontros. Essa problemática, através da qual me posiciono etnograficamente para pensar e escrever com a Roosevelt, liga-se à noção de um lugar ocupado, marcado por sua teatralidade, que não cessa de chocar-se com as violências que procuram apagar os desníveis, neutralizar o espaço.

Capítulo 1

“ISTO NÃO É UMA PRAÇA”: a forma da história

Our courage may fail us when we find ourselves faced with a new part leading in a completely different direction, into new dimensions, perhaps into a remoteness where the recollection of previously explored dimensions may easily fade. To each dimension, as, with the flight of time, it disappears from view, we should say, now you are becoming the Past. But possibly later at a critical – perhaps fortunate – moment we may meet again on a new dimension, and once again you may become the Present (KLEE, 1953, p. 13).

Em uma narração ou dissertação linear, eu poderia começar por contar a História da Praça Roosevelt. Eu poderia te contar os caminhos que levaram à construção da Catedral da Consolação em 1943, à posterior expropriação do terreno da família da Dona Veridiana e o descampado que se seguiu e servia como estacionamento de carros nos anos 50. Poderia continuar narrando a construção do edifício-praça Roosevelt, e a ruína que ele se tornou, poucos dias após a sua inauguração nos anos 70. Poderia falar sobre como ela foi fechada após isso, sendo utilizada somente por quem conseguia ultrapassar essas barreiras nos anos 80, e então eu poderia chegar até os anos 90 quando começaram a ser pensados os projetos de “revitalização”⁶ pela prefeitura, concretizados no ano de 2012. Então eu já teria dado a você um prólogo e um contexto, já teria construído meu cenário e partiria para o enredo com personagens marcantes, com a história dos grupos e espaços teatrais dali, quando chegaram, como se estabeleceram, Studio 184, Teatro do Ator, Satyros, Parlapatões, Mini Teatro, uma lista imensa, quase uma enciclopédia do teatro. Poderia traçar uma linha crítica sobre as composições e inclinações estéticas de cada um, falar de seus elencos, de seus relacionamentos e de sua inserção na história do teatro na cidade

6 Esta designação será problematizada na seção 1.3 deste capítulo.

de São Paulo. Poderia traçar uma linha comparativa entre eles, sobre como entendem e fazem o teatro. Em seguida eu poderia chegar a um clímax, te falando sobre a relação de transformação que esses teatros reivindicam para o espaço da Roosevelt; também sobre a relação com as pessoas que frequentam a Praça por motivos diversos e com os moradores, que travam algum tipo de conflito com os skatistas e os “artistas” que adoram ser colocados entre aspas. Então as minhas considerações finais partiriam para um grande desfecho e o arremate que daria algo a mais para ser pensado depois de toda a encenação. No entanto, essa linha de pensamento histórico poderia nos remeter desde seu início a um fim delimitado que faz sobrar outras linhas de criações possíveis. Através da escrita e de imagens fotográficas, quero fazer operar os caminhos errantes do fazer etnográfico na Roosevelt, que por si já se apresenta antes em fragmentos e desníveis do que numa legibilidade total do espaço.





Agora estamos no Logradouro Praça Roosevelt, mas não se sabe ao certo onde ela começa, nem onde ela termina. Não se sabe onde está a sua entrada muito menos a sua saída. Estamos descendo e subindo, virando à esquerda e à direita tentando entender o porquê de tantos desníveis, o porquê de tantos recortes aparentemente arbitrários em um lugar que está longe de ser o que se entende como praça. De onde estamos – seria o seu centro? – não é difícil avistar alguém dando um giro sobre o próprio corpo procurando o caminho a seguir. Eu mesma faço isso. Nem as ruas indicam os caminhos, não é possível vê-las. Antes, nós ficamos na mesma altura dos andares dos prédios ao redor e vemos alguém regando as plantas da sua varanda, ou assistindo ao jornal do sofá que fica ao lado da janela. Pois bem, esses desníveis demonstram lacunas ao olhar, assim como a partir deles vejo que é necessário acentuar, nas interrupções do espaço, de enredos históricos, a vida que emerge com ele, sobre ele. Talvez essa “forma da história” que eu procure não tenha tanto a ver com uma questão de linearidade ou de quebras desta linearidade (HEAD, 2004)⁷; talvez a sua forma, concreta e abstrata (LEFEBVRE, 1991), imaginária e vivenciada, *historiada* e *estoriada* (STEWART, 1996; CARDOSO, 2007) seja mais parecida com a de Klee:

Nunca, em nenhuma parte, a forma é resultado adquirido, acabamento, remate, fim conclusão. Há que concebê-la como gênese, como movimento, seu ser é o devir, e a forma como aparência não é mais do que uma maligna aparição, um fantasma perigoso. Boa é, portanto, a forma como movimento, como fazer; boa é a forma em ação (2001, p. 54).

No capítulo que segue procuro acompanhar os processos de transformação que passam a Praça Roosevelt desde o momento em que ela foi erigida sob a forma de um edifício, nos anos 70, até a finalização de sua “requalificação” espacial, no ano de 2012. Contudo, há mais a ser pensado. Aqueles que me falam sobre a Roosevelt possuem uma gestualidade e uma performance no contar. É o apontar de

7 Acompanho Head, ao se referir a uma outra maneira de lidar com a história da capoeira: “I am less interested in the matter of judging capoeira’s history as continuous or discontinuous, than in finding ways to actively – critically and creatively – reconnect past images of (the) capoeira(s) to the art to the contemporary contexts in which capoeira is being played (p. 139).

dedo, o girar de corpo. “Isso aconteceu aqui”, “ali fizeram isso”, “virando à esquerda aconteceu mais isso”, “na parte de cima fizemos aquilo”, “nos fundos eu tentei”, “eu moro aqui desde...”, “nós reformamos ali”... Eu assisto às encenações e meus olhos vão desenhando⁸ essa Roosevelt a partir de seus movimentos. Essa forma a partir de onde começar estou encontrando também no meu caminhar; não só histórias são contadas e lidas, mas marcas são deixadas e estão emergindo do que vejo, elas aí se movimentam. Desse modo, ao falar em ruínas, estou preocupada em acompanhar efeitos e sentidos que não se encerram a um começo e a um fim de um espaço público que passou por um grande processo de transformação. Essas ruínas são ativadas a partir das práticas teatrais que o permeiam e acompanham as quebras de seu espaço, seja de um ponto de vista concreto, quando tais práticas e efeitos teatralizados se movimentam entre os desníveis e quebras, seja de um ponto de vista criativo, no qual as muitas histórias que o acompanham vão formando este espaço.

1.1 Nas ruínas do edifício-praça Roosevelt, teatralidade entre níveis e desníveis

Já estou na Praça Roosevelt há algumas horas. Passei um dia vazio, e depois de algumas voltas pela Praça tirando fotografias resolvo parar em algum lugar, já são umas seis horas da tarde e alguém deve estar chegando. Resolvi sentar na mureta em frente ao Satyros hoje, só porque a televisão estava ligada e, enfim, isto seria algo para eu me ocupar. Esta televisão foi colocada aí como uma outra forma de exposição das fotos tiradas de peças do grupo em seus 25 anos, mais uma forma de comemoração. Hoje, no entanto, Alex sintonizou na TV Band, “você tá vendo isso daí? Pô, será que eles chegam aqui”? A transmissão mostrava a manifestação dos professores municipais que acabavam de sair da Avenida Paulista e chegavam à Rua da Consolação; dali a alguns metros estariam na Praça Roosevelt.

Alguns instantes depois paro para comer um pão de queijo junto

8 Esses desenhos que os olhos fazem tentando acompanhar as quebras de níveis e desníveis da Roosevelt configuram uma cartografia outra e aqui também posso acompanhar Pandolfo (1997) – durante sua pesquisa de campo no sul do Marrocos, ela ganhou de presente um mapa da cidade desenhado por Yusef, que expressava não uma geometria bem delimitada em um papel unidimensionado, mas uma topografia organizada por um “cálculo poético” do espaço-tempo.

ao pessoal por ali enquanto cerca de cinco helicópteros (penso que eles se misturavam entre helicópteros da polícia e das redes de televisão que cobriam os acontecimentos) sobrevoavam a região da Praça. A movimentação de policiais civis pela Roosevelt cresceu um tanto, e Alex saiu para a calçada para nos alertar que a manifestação estava chegando. Aproveitei o burburinho para descer até a Rua da Consolação e ver se conseguia acompanhar o andar da manifestação, mas ninguém, além da polícia, havia chegado ainda. Os professores municipais já tinham passado pela Avenida Paulista e estavam como de costume descendo a Consolação em direção à Prefeitura. Num instante, “olha lá as abelhinhas”, (é assim que C. denomina os policiais militares) que começam a transitar pela Roosevelt, “eles parecem umas abelhinhas chatas, não é?”; eles sobem e descem as bordas da Praça. Fiquei pensando que de fato parecem abelhas, não só pelo colete do uniforme com listras amarelas que brilham no escuro, mas por esse movimento em zig-zag que os policiais são obrigados a fazer no sobe e desce dos recortes da Roosevelt⁹. O som dos helicópteros somado ao som da televisão do Satyros, sintonizada em alto volume, se junta a uma conversa que eu estava tendo com C. e a um rapaz no meio da rua, que apontava um tanto agitado para uma caçamba com entulhos de uma reforma, “isso aí vira arma pra qualquer um”, “qualquer um, quem?”, perguntei – “só pra nós é que não é”! Ele recolhe alguns cacos e como se fosse atirá-los para frente encena o perigo que ia chegando. Acho que talvez até tenha espatifado alguns no asfalto, “têm que tirar isso aqui daqui, hein?!”.

Compartilho um pouco o medo sendo expressado, mas por um momento fico ali sentada no chão analisando a caçamba e pensando sobre tudo o que poderia ser feito com o que estava ali dentro. Agora não estava propriamente preocupada se os cacos serviriam como arma, se iriam atirá-los em alguém. A verdade é que em caçambas como essa sempre se encontram entulhos que podem servir para algum propósito outro, por exemplo, uma telha bem dimensionada serviria muito bem como a base para um abajour. Entre esses meus pensamentos e algum estado de suspensão em que me encontrava, retorno para a companhia de C., que começa a se preparar para fechar as portas do Espaço

9 As abelhas fazem um zigue-zaguear sobre as flores, e não posso me esquecer a alegoria sempre recorrente da Praça Roosevelt como Praça Rosa. As rosas estão sempre presentes ali, ainda que sua presença seja mais poética e imaginária do que “real”. O zigue-zaguear sobre a Rosa será retomado depois.

Parlapatões esboçando alguma despreocupação – “ah, se quebrarem alguma coisa *de novo* o seguro cobre, o seguro cobre tudo isso daqui”, no que respondo: “pois é, esse vidro lascado vocês restituíram rápido, né”?

Saio para dar mais uma volta, enquanto as mesas dos bares vão passando da calçada para a parte de dentro de seus respectivos espaços; eles estão preocupados devido a uma manifestação contra a Copa do Mundo de Futebol em janeiro, que rendeu alguns vidros quebrados à Praça e aos teatros, mas a manifestação era dos professores e acontecia pelo menos uma vez por semana. Era uma manifestação de certa forma corriqueira, que foi interrompida nesse dia específico por algo que não tomei conhecimento e se desenvolveu nessa grande movimentação – polícia, helicóptero, tv. As mesas do Satyros permanecem na calçada: “nóis aqui é tudo vida loka”, me disse Alex com uma risada esrachada. Algum tempo passa, mas o clima e a movimentação não mudam. Vejo um senhor sentado em uma mureta, e resolvo me apresentar para uma conversa. Um tanto cansado esperando por alguém ele foi me contando: “ah, essa praça é bom laboratório, com certeza. Isso daqui daria um belo livro”. Nos anos 70, ele era então aluno do Colégio Caetano de Campos e passava seu tempo de intervalo da escola no descampadão da Praça Roosevelt, e agora ia se lembrando dos restos de Praça que foram empregados em outros lugares,

Você sabe

Lembro da época da construção da praça,

– mas não sei o que é que tinha antes disso –

tinha ferro pra tudo que é lado e essas ferragens que sobraram da obra foram doadas pra Ruth Escobar que ficou amiga dos políticos e vivia passando pires.

Ela conseguiu concretizar a ideia do Victor García de fazer uma plateia em espiral num fosso assim de vinte metros que fazia parte do cenário na montagem que ele pensou pr'O Balcão do Jean Genet.

Sei que ferragens da praça Roosevelt foram parar lá.

Nos anos setenta, a poucos metros da Praça Roosevelt, na Rua dos Ingleses, Ruth Escobar, junto ao encenador Victor Garcia, deu início

ao ambicioso projeto de encenar *O Balcão*, de Jean Genet, dentro do espaço construído do então Teatro Ruth Escobar (FERNANDES, 1985). A montagem do espaço deveria operar como um índice criativo para a trama que, ao tratar das relações institucionais de poder e submissão, procura investir o espaço teatral dos aspectos repressivos vivenciados no período de então, que no contexto brasileiro tratava-se do momento mais duro do período ditatorial. Indo de encontro às construções convencionais ao teatro, que contam com a configuração espacial horizontal onde a plateia se situa de frente para o palco marcando um outro registro de realidade e de onde a representação se desenrola em separação, a organização interna ao espaço do Teatro foi destruída para a posterior construção do “cilindro”, uma imensa estrutura de ferro de mais de vinte metros de altura (RODRIGUEZ, 2011). A plateia, compartilhando o sentimento opressivo das instituições através do espaço assim disposto, assistia à encenação que se desenrolava na parte de cima da estrutura de ferro, desde um plano verticalizado. O trabalho foi intenso, Ruth Escobar e Victor García passavam mais de vinte horas por dia reservados na tarefa única de elevar o cenário. Os materiais utilizados vinham de todos os lugares; objetos pessoais coletados das casas dos atores e técnicos, fazendas que vinham do Brás. O que havia de mais importante e central, o que dava forma ao cenário, foi retirado dos restos e rejeitos da Praça Roosevelt (FERNANDES, 1985) – Paulo Maluf administrava a cidade de São Paulo e a construção do edifício-praça –, verticalizado em vinte metros assim como o *Balcão* de Genet com Ruth Escobar.

Não seria tão forçado estabelecer uma ligação, não simplesmente cronológica, entre a verticalização do cenário do *Balcão* e a verticalização do edifício-praça Roosevelt no mesmo ano: a conversa com o senhor foi o que me deu estas pistas. Penso que essas lembranças e o contar de suas histórias não surgiam de maneira arbitrária, como se ele estivesse inventariando fragmentos sem relação entre si que pudessem ser interessantes e úteis à minha pesquisa. Seja lá o que queira dizer “passando pires”, ou se a Ruth Escobar de fato tenha feito amizade com os políticos militares, logo percebi que essa não era uma dentre as tantas conversas sobre as vivências do teatro ou sobre as histórias da Praça nas quais nos debruçávamos nas noites da Roosevelt, num matar de tempo.

Nas conversas de calçada, ao passo em que ia me apresentando,

a primeira coisa que me perguntavam era se eu seria outra jornalista, “mais uma”, e com a negativa, passavam a me perguntar se eu seria uma atriz ou alguma artista que gostaria de propor uma ideia ou projeto. Ao falar que eu sou uma estudante de antropologia, e sem conseguir explicar ao certo o que de fato eu estava fazendo, a maioria das pessoas que ali se encontravam enveredavam em falar sobre aquilo que sabiam e que gostavam de discutir: teatro. Porém, esse contar do senhor não se enquadrava em uma discussão como essa. Na verdade, a história começou e terminou subitamente, como se ele estivesse, nesse momento, revisitando de alguma forma o início dos seus anos 70, com suas vivências teatrais e a experiência de acompanhar a construção do edifício-praça. Algumas pessoas que estavam em volta ouviram (mas talvez não tenham escutado), a conversa que o senhor ia tecendo. Um silêncio um tanto constrangedor seguiu, e eu, que não sou boa de ritmar conversa, tentei prosseguir comentando que não conhecia a história dessa encenação. Essa história parecia mais uma exposição; de fato, eu não sabia sobre essa montagem, nem sobre a peça de Genet, não sabia sequer que o Teatro Ruth Escobar era perto da Roosevelt.

Não posso imputar à vivência deste senhor uma ligação direta entre o estado de alerta que rondava a Roosevelt neste dia com a encenação de Victor García, o contexto político dos anos 70 e a construção do edifício, como se todos compartilhassem um mesmo sentido histórico, cíclico ou espelhado que estaria sendo vivenciado por ele; talvez esses fatos não possuam uma relação histórica plenamente direta e causal que estaria se repetindo no momento em que conversávamos. Esse não era um testemunho, não era uma prova que eu poderia elencar em uma etnografia com um objetivo fixo. Não posso explicar isso e ainda não compreendi o porquê de esta história ter subitamente aparecido nessas palavras, mas exatamente porque todas as histórias haveriam de ter um porquê? Ela parecia muito mais um comentário no ar, daqueles em que se pensa em voz alta, do que uma “história”, e simplesmente o fato de estar sendo contada neste momento específico faz emergir algumas conjunções ou disjunções interessantes em algum tipo de arranjo possível sobre os níveis e cacos da Roosevelt. As lembranças do senhor (não só elas) estabeleceram uma justaposição bem concreta entre a verticalização da Roosevelt e a verticalização do Galpão e me deram algo em que pensar. Afinal, que tipo de livro este senhor imaginou que a Praça Roosevelt daria? Penso que, com isso,

posso acompanhar Benjamin na montagem, “não sursurriarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (2009, p. 502) e, assim como os entulhos que de fato poderiam servir como arma para qualquer um, assim como as ferragens da verticalização “real” da Roosevelt que foram utilizadas para a encenação de uma outra verticalização, posso me deter por um instante diante desses cacos que vou encontrando e reencontrando enquanto escrevo – cacos de histórias, cacos de construção, imagens de cacos e cacos de imagens – para fazer uma construção outra da verticalização da Praça Roosevelt.

Insisto na verticalização. Por mais que o edifício-praça hoje já tenha sido demolido, os resquícios de suas dimensões ainda são plenamente palpáveis. A Praça que está ao mesmo nível, não da porta de sua igreja, mas de sua torre, é algo a ser tensionado mais de perto. Isolo portanto, por um momento, o edifício-praça e a rampa em espiral que dava acesso aos seus pavimentos. Enquanto a rampa em espiral da montagem de Victor Garcia e Ruth Escobar organizava a plateia em um bom ângulo de visão, a rampa da “praça dos teatros” propõe uma outra experiência ao corpo que talvez não seja a de um simples olhar fixado. A partir disso, a proposta agora é a de pensar o jogo entre visibilidade e ocultação dos níveis verticalizados da Roosevelt, o que pode ser tensionado não só a partir da construção própria à sua arquitetura e de uma certa vigilância que a acompanha, mas também de um fazer teatral, ou uma teatralidade, melhor dizendo, que ali encontrou um bom espaço. Para isso, é necessário antes retornar mais uma vez para o processo de construção.

Alguma música está ecoando mais uma vez e, como sempre faço, começo a andar para procurar a origem do som. Um rapaz está tocando violão na frente de um muro, responsável pela boa acústica da música que vai invadindo a Praça. Sento ao lado dele, estamos em frente ao Teatro Studio 184 – Heleny Guariba, e um tempo depois Dulce, diretora dali, vai chegando de táxi; eu já estava esperando por ela, em algumas horas vão encenar “A necessidade da arte”, de Ernst Fischer, poeta e filósofo marxista. Este seu ensaio, adaptado por Dulce para a peça, trata da função mágica da arte de transformar a realidade

circundante.

Dulce: Oi, menina! Você ligou pro Marcos?

Eu: não liguei, não. Queria mesmo era falar com você.

Dulce tocando o interfone: Ué, ele saiu? Você viu ele passando aqui? Como é que deixa esse teatro sozinho, meu Deus do céu! Ah, que bom que você tá aqui então, menina. Não aconteceu nada, não?

Eu: eu acabei de sentar aqui...

Dulce achando a chave: ah, então entra aqui um pouco. Eu tô com esses problemas de saúde, eu fico muito cansada e agora ainda parece que eu tenho um tipo de gastrite, não sei e fica esse rapaz tocando violão achando que eu tenho que ficar ouvindo isso daí... Anda menina, você precisa falar comigo.

Eu: Dulce, 'cê 'tá se sentindo mal, não precisa se preocupar comigo.

Dulce: Mas não é com você, é com o que você precisa saber, não é? Você precisa saber a verdade, eu tô doente mas tô falando, não tô? Vou começar, então. Pode gravar.

Em 1969 iniciava-se a primeira reforma do que agora é chamado de Praça Roosevelt, no terreno desapropriado de Dona Veridiana. O descampado do terreno que fora cimentado para abrir espaço a um estacionamento nos fundos da Igreja da Consolação pedia uma ressignificação espacial, chamada por Marcos Souza Dias, arquiteto responsável pelo projeto inicial, de “espaço urbano de uso múltiplo” (SOUZA DIAS, 1972), cuja ideia central estava focada no surgimento de “manifestações públicas” que dariam uma “nova vida” ao Centro. Projetada nos moldes mais modernos e monumentais, o edifício-praça Roosevelt deveria contar com quatro pavimentos distribuídos em seus usos múltiplos: um estacionamento no subsolo para os carros que iriam transitar no Elevado Costa e Silva (mais conhecido como Minhocão), uma biblioteca e anfiteatro no pavimento seguinte, lojas comerciais, supermercados e hortifrútis mais acima, e no pavimento mais elevado uma área ao ar livre, uma espécie de ágora para as manifestações públicas, como eram entendidas pelo urbanismo. O terreno cimentado

anterior à construção do edifício-praça já era utilizado para comícios eleitorais, manifestações políticas e até as primeiras finais do Campeonato Paulista de Futebol. Esse uso era o que a memória daquele espaço dizia aos arquitetos, o que não podia ser ignorado pela fachada da moderna arquitetura em um país de governo ditatorial.

Dulce vai refazendo os seus passos destes tempos, um pouco antes de se tornar atriz no Teatro de Arena e aluna de Heleny Guariba¹⁰:

Quando eu vinha do interior pra assistir às peças e aos filmes, o meu caminho passava por aqui, na Av. Ipiranga, e eu sempre olhava:

à direita o Teatro de Arena e à esquerda a Praça Roosevelt, que então não era uma praça, era só um descampado.

Às vezes havia circo, às vezes havia manifestações. A Praça Roosevelt era um local de consagração, de manifestações, sempre foi, é histórico

E no lado construído, tinha a boate do Djalma, tinha a Gangue que foi uma das precursoras, uma agência de publicidade precursora dessa nova publicidade que era dirigida pelo publicitário Lívio Rangam, tinha a doceira Vandome, tinha a Baiúca na esquina da Consolação com a Praça Roosevelt, tinha também a loja de móveis Móvelia Contemporânea, que eram móveis modernos, tinha cabeleireiros, tinha o Cine Bijou, tinha... padaria. Havia, do lado de lá, na Rua Dr. Pestana, o restaurante Eduardo, havia a Maria Antônia com a USP, com a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, depois a Praça Dom José Gaspar com a Biblioteca, com a Galeria MetrÓpole... Cine Coral com a Galeria de Arte. A Av. São Luis era uma emblemática que tinha boates e bares...

Então a Praça Roosevelt sempre foi essa referência pra mim como local de manifestação.

10 Heleny Guariba foi, junto a Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, fundadora do Teatro de Arena, tendo seu trabalho no teatro interrompido após uma terceira prisão no início dos anos 70 e, então, desde 1995 ela é tida como desaparecida política. O “maior empenho político” de Dulce, como ela algumas vezes relatou a mim, é o de preservar a memória de Heleny e prestar-lhe homenagens, sendo uma delas a de nomear o seu teatro, o Studio 184, como Teatro Heleny Guariba. A alteração do nome é recente e foi bastante discutida durante o período de minha pesquisa de campo.

E, em 68,

porque em 68, ainda não havia começado a construção dela, então a Praça servia de palco pras nossas... e havia teatro, também. Bom, é claro que havia teatro.

De encontro ao arquiteto Marcos, o projeto foi alterado em diversos níveis e os seus caminhos levavam ao complexo viário, que interessava no incipiente centro da cidade de São Paulo onde a Praça Roosevelt faria as vezes de uma maior funcionalidade do espaço. À semelhança e inspiração das construções das *new-towns* britânicas e norte-americanas do pós-guerra (YAMASHITA, 2012), a Praça Roosevelt também deveria operar de acordo com um ideário arquitetônico funcionalista de urbanismo viário e engenharia de tráfego que, através da construção de vias elevadas e subterrâneas, possibilitaria uma maior mobilidade no centro da cidade em seu período de “declínio” e de “degradação”. Ela não poderia ser uma praça convencional, na forma de praças de província ou praças de aspecto cívico monumental (ALEX, 2008), mas um empreendimento de caráter experimental, onde o tráfego substitui o passeio e um protótipo de centro comercial substitui as árvores e os bancos.

Dulce: a calçada sempre de uma certa forma foi preservada, mas a Praça propriamente dita, que era o edifício que eles fizeram em 1970, a praça daquele jeito quando ela era... era uma manifestação ditatorial, por que foi feita como edifício, tinha andares, e ela foi feita toda de concreto, toda mal construída, cheia de vazamentos, alagamentos, e que era exatamente para que as pessoas não pudessem mais se juntar na Roosevelt.

A gente tentou o tempo inteiro lutar pra fazer dessa praça uma praça mesmo, porque a gente entendia que isso não era uma praça, e coincidentemente, em 2004, talvez, 2005, uma coisa assim, um pouco antes, um arquiteto chamado Sun Alex, defendeu uma tese que se chama “Praça sem cidades”¹¹... é

11 Aqui há uma interessante inversão que faz Dulce. Sun Alex (2008), em um capítulo da tese que foi posteriormente publicada como livro pela Editora Senac, refere-se às “cidades sem praças”. As “praças sem cidades” de Dulce nos leva a pensar na busca, por parte da construção arquitetônica, de uma quebra de relacionalidade da Roosevelt em meio ao tecido urbano mais complexo da região central.

isso. E a Roosevelt é considerada o protótipo dessas praças. E é uma coisa pensada lá nos Estados Unidos mesmo, que é pra fazer no mundo inteiro, e tal. Então impedir as conversas, as manifestações, é claro que há pessoas que dizem “ah, não é isso”. Claro que é!

Aí nós começados a tentar, fazer manifestações artísticas, leitura de peças... danças, enfim, pra derrubar tudo aquilo.

...O Brecht dizia isso: “esse é um tempo de guerra, esse é um tempo sem sol, sem sol” e a gente tem que ir abrindo, abrindo o sol, abrindo pra entrar a claridade.

No núcleo dessa história bem concreta, o movimento e o fluxo ficam por conta de uma rampa em espiral que dá acesso aos pavimentos da praça, porém, ao redor do espiral e das planificações, elevadas, térreas e subterrâneas, as quebras e os muitos níveis vão interrompendo a fluidez do espaço, surgem rachaduras, goteiras, sem acesso à luz do dia, formam-se poças d'água, “a Praça ficou velha no dia seguinte à sua inauguração”¹², diz Eduardo Lefèvre, um dos arquitetos responsáveis pelos projetos para a “Nova Praça Roosevelt”¹³. Esta ideia de uma praça que ficou velha simultaneamente, levando à necessidade de renová-la, não só operaria através da incoerência sob a fachada da coerência, como diria outro Lefebvre (1991), como também se efetua a partir de uma construção abstrata do planejamento urbano que estabelece estratégias de fazer transformar todas as práticas em aspectos ideológicos de neutralidade. Sobre isso reverbera uma contradição além daquela aludida por Lefebvre entre o espaço concreto e o espaço abstrato, que está localizada no espaço público por excelência (uma praça), e sedimentado sob a ideia de um espaço privado construído para fins aberta e puramente econômicos (edifício).

Falar de uma praça que nunca chegou mesmo a ser uma praça (PALMA, 2006; ALEX, 2008; YAMASHITA, 2012; REIS, 2013), evoca certos paradoxos e contradições que remetem a falhas na efetuação de uma certa “vida pública”, uma vez que se entende que as praças públicas são reconhecidas como uma forma do planejamento urbano segmentada para fins de prática social e urbana (ALEX, 2008). Porém, tal-

12 (LEFÈVRE, 1997)

13 “Nova Praça Roosevelt” é o nome dado ao processo de “requalificação” espacial da Praça, concluído em 2012.

vez aí seja necessário adicionar mais um tensionamento analítico, de modo que nas contradições da “não realização de uma vida pública” em praças que são reconhecidas como praças, algo bastante comum na cidade de São Paulo e demonstrado pela tese de Alex (*Ibid*)¹⁴, é adicionado o paradoxo do edifício como praça. A minha intenção segue a ideia de que este paradoxo, com seus infundáveis desníveis, abstratos, concretos, imaginados, vivenciados, pode subverter a compreensão do esvaziamento que as praças públicas em São Paulo carregam.

Tal paradoxo, somado a uma memória consagrada, como me disse Dulce, e os diferentes usos possibilitados pelo novo e planejado Pentágono, marcaram os primeiros desníveis da Praça Roosevelt. Desses primeiros desníveis vieram as demolições. A rampa em espiral de concreto que dava acesso ao Pentágono foi derrubada primeiro, para impedir a passagem. No meio do caminho entre os pavimentos, as grades que fechavam a Roosevelt fora do horário comercial foram derrubadas em seguida. Entre as visibilidades e invisibilidades das barreiras e passagens da Roosevelt, o que sobra de seus níveis? O movimento não esperado acontece, surgem invasões, ocupações, os pavimentos vão sendo derrubados e deles nascem as ruínas, restam os desníveis. Sobre o que se fez nos movimentos entre a degradação e posterior demolição do edifício-praça até a inauguração dos desníveis que sobraram, Dulce vai expandindo a sua memória para além de suas próprias movimentações no teatro do número 184 da Praça Roosevelt para todos os que utilizavam esses desníveis como material para a produção do espaço,

havia pessoas que não compreendiam, naquela época, e não compreendem até hoje, que aqui não era uma praça e que a única coisa que podia ser feita pra que a gente pudesse recuperar esse espaço pra que ele se tornasse um bom lugar, de convivência, de confraternização, de tudo, era jogar aquele edifício no chão. As pessoas tentavam, nós começamos a tentar, até que conseguimos derrubar tudo. Mas 'tamos tentando, ainda.

Em outras ocasiões da pesquisa de campo em que eu conversava com pessoas que frequentavam o edifício-praça, em algumas lembranças se referiam a ele como alguma espécie de “teatro a céu

14 Alex (*Ibid*) faz a análise urbanística e arquitetônica de seis praças na região central de São Paulo: Praça Dom José Gaspar, Praça Roosevelt, Praça da Liberdade, Praça Santa Cecília, Largo do Arouche e Praça Júlio Prestes.

aberto”¹⁵, não só pela prática dos grupos e pessoas relacionadas ao teatro que foram se instalando ali, mas também devido à própria disposição arquitetônica do espaço, com pavimentos e determinados recortes que serviam como um bom suporte para as suas criações: uma parte plana como arena de circo, um muro como separação dos bastidores, etc. Ainda que as apresentações e intervenções de diversos grupos e artistas sejam quase que impossíveis de mapear, devido à própria caracterização fluida e espontânea de suas práticas, feitas a partir do urbano e para o urbano, ouve-se: “Quando os Estados Unidos invadiram o Afeganistão, a gente fez a leitura da peça 'Lisístrata', ou 'A greve do sexo', nós cantamos 'Imagine' do John Lennon, fizemos dança, fizemos almoço com a população que ali habitava”, me diz Dulce; “fizemos uma performance na data de inauguração do Espaço Parlapatões que encenava a queda das torres gêmeas”, fala Hugo Possolo, palhaço e diretor do grupo Parlapatões; em uma das rampas que davam acesso ao nível térreo, uma dançarina rolava e e dançava com um pedaço de tecido, volteava, sobia e descia acompanhando o plano inclinado na apresentação *Existências* do grupo Teatro Real¹⁶; abaixo da laje do Pentágono, formou-se o teto que protege os espectadores e os artistas garantindo a boa acústica do espetáculo *Buk na Rua* da Anti-Cia de Teatro¹⁷.

Os recortes que fiz acima entre as minhas pesquisas sobre o edifício-praça com a sua história sendo contada por Dulce podem sugerir que há nesse emaranhado uma relação instrumental do fazer teatral como uma forma de fazer político (THRIFT, 2008) cujos fins seriam a transformação da Roosevelt através do teatro¹⁸. No entanto, não só o nível do instrumental pode ser pensado entre essas camadas. A relação entre visibilidade e ocultação dos níveis e depois dos desníveis que deles sobram se estabelece em um plano arquitetônico e, *com ele*,

15 Essas não são as memórias que prevalecem, cada um lembra-se do seu quinhão, e o mais comum é lembrarem-se da Roosevelt como um lugar degradado, esquecido. Voltarei a esse assunto em outro momento propício, para os propósitos deste momento da escrita me atendo às lembranças das práticas teatrais.

16 Setembro de 2009 (Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=ont96gzzneg>. Acessado em 10 de outubro de 2014).

17 Outubro de 2010 (Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=7UXXFVhqsDI>. Acessado em 10 de outubro de 2014).

18 Esse sentido de transformação da Roosevelt pelas mãos do teatro é reforçado não só por Dulce e pelo teatro 184, mas também pelos outros grupos teatrais presentes na Roosevelt. Esse assunto será retomado adiante.

em um plano próprio ao fazer teatral. Os movimentos que surgem destes interstícios e entremeios interessam justamente na medida em que não é muito interessante pensar um espaço urbano desligado das práticas que o circundam e que evocam sua potencialidade, ao mesmo tempo em que encerrar a própria prática teatral somente ao espaço no qual ela se desenvolve acaba por ocultar não somente o que está por detrás da sua cortina, mas toda a energia ali depositada.

Essa energia e potencialidade que vejo e que se desloca na Roosevelt e no teatro parte da movimentação sobre e entre os níveis e desníveis que excedem sua pura geometria e, se são eles que possibilitam um ocultar e um dar a ver próprios ao teatro e ao espaço urbano, vale aqui tensionar essas duas esferas, ou “níveis” de análise, sem esquecer que a sensibilidade de percebê-los dessa forma parte do presente da Praça, onde os cacos de sua verticalização persistem.





John Dawsey em algumas situações nos indica a definição de teatro a partir de Barthes como o cálculo do “lugar olhado das coisas” (BARTHES *apud* DAWSEY, 2006), e assim utiliza essa definição para diversos propósitos, que vão desde o processo de estranhamento no ritual com Victor Turner (*Idem*, 2005), até a montagem e “deslocamento da história” com Walter Benjamin (*Idem*, 1999). Entre estranhamentos, deslocamentos e distanciamentos, desníveis e mais desníveis. Vale aqui continuar com Barthes, que está se referindo propriamente à relação entre geometria e teatro, e completa: “if I set the spectacle here, the spectator will see this; if I put it elsewhere, he will not, and I can avail myself of this masking effect and play on the illusion it provides” (1974, p. 33). Há nesta lógica o jogo de ocultar algo para que a cena seja dada a ver de uma determinada forma, que seria uma característica própria às artes como um todo em seus movimentos de representação, mas o teatro

recebe aí algum protagonismo devido aos macetes de cena, recortes de palco, iluminação; é um *play* inerente ao fazer teatral entendido sob esta proposta do distanciamento do olhar que busca abalar de certa maneira a percepção de uma realidade normatizada. Relembro a forma a partir de Klee (2001): há que se ater aos seus movimentos, deslocamentos, até que alguma liberdade salte de seus aspectos puramente geométricos¹⁹. Estou assim adicionando e localizando algo às “margens das margens” de que nos fala Dawsey (2009): a teatralidade da Roosevelt se desloca às margens das margens dos níveis, onde o “teatral”, antes de assim se estabelecer sob um bom ângulo de visão, se desloca das linhas geométricas quebradiças que o constroem e se direciona às práticas que surgem e subvertem algum tipo de hierarquização do visto, ou do poder de ver, sobre o não visto. No entanto, ao pensar no edifício-praça Roosevelt enquanto uma verticalização que vai erigindo esses níveis nos quais o que se oculta extrapola as dimensões do que está aí visível (a fachada do edifício cuida para que o nosso olhar sobre ele não seja algo contínuo e orgânico), é importante notar que, aquém da abordagem teatral que estou construindo aqui, há ainda um “poder verticalizado”. Sobre isso, acompanho Lefebvre (1991), desta vez atento aos caminhos do espaço urbano onde, entre verticalizações de edifícios e monumentos, em fachadas, fronteiras e quebras do espaço concreto, um outro jogo entre o visível e o oculto se instaura.

Para todas as fachadas de monumentos, há uma vontade de poder um tanto disfarçada que busca, através de uma superfície bastante transparente e plana, ditar o que deve acontecer e ocultar o que escapa a isso: o que se mostra, assim o faz de forma a ocultar os interditos (*Ibid*)²⁰. Os edifícios, por outro lado e em um outro momento, conservam essas características das fachadas monumentais somando-as à esfera privada, e formam junto aos monumentos em ruínas uma textura urbana cuja contradição reside justamente na oposição dos edifícios em

19 Tim Ingold, em “Trazendo as coisas de volta à vida” (2012) também recorre a Klee para pensar a questão da criatividade que *segue* as formas, que nunca são preconcebidas ou finalizadas, elas são “para a frente”. Neste trabalho é interessante notar como ele reforça a ideia da forma que deve ser pensada antes como infinitivo do que como substantivo: a forma de Klee nunca é “forma” em si, mas o “dar forma” a –.

20 “It says what it wishes to say - yet it hides a good deal more: being political, military, and ultimately fascist in character, monumental buildings mask the will to power and the arbitrariness of power beneath signs and surfaces which claim to express collective will and collective thought. In the process, such signs and surfaces also manage to conjure away both possibility and time” (LEFEBVRE, 1991, p. 143).

uma esfera privada e dos monumentos em uma esfera pública, contradição sustentada igualmente por essas duas categorias nas ocultações e interditos. Esse é o movimento de que, para toda a cena, de fachadas, monumentos, edifícios, há uma obscena²¹ onde reside, ou que se torna lugar próprio, à prática social (*Ibid*). Tal contradição denunciada por Lefebvre não repercute em um movimento dialético onde uma solução criativa sob esta égide levaria aos caminhos do possível, mas antes repousa em uma dialética cuja síntese seria pura e simplesmente a da violência. Lefebvre nos fala, portanto, que para pensar as práticas que se dão no ocultar dessas arquiteturas, seria melhor considerá-las não simplesmente em sua verticalização, mas no “tecido urbano que se esgarça” e forma *arquitexturas*, antes que simplesmente construções isoladas. É o espaço concreto que se movimenta e se eleva ao protagonismo, em ruas, vias, praças, também em edifícios e monumentos.

A Roosevelt sobrepõe e superpõe essas categorias – ela é edifício, praça, via de ligação – congregando esses tantos níveis paradoxais nas pavimentações, subterrâneos e passagens. Se, como nos diz Lefebvre, o critério de legibilidade do espaço advém da vontade de poder que busca incessantemente planificá-lo, como lidar com essa mesma vontade de poder na Roosevelt, que nunca chegou a completar as planificações, as transparências? As pavimentações são planificadas, mas não deixam de ser pavimentações, não deixam de possuir quebras e interrupções entre si. A rampa em espiral que dava algum movimento entre essas quebras foi derrubada, assim como o Pentágono, mas duas forças aí colidem: a força de uma vontade constante de planificação, e uma outra força que vem de encontro a ela e a partir dela a subverte.

Os desníveis quebradiços, os vários pontos de vista e os diferentes recortes de espaço possibilitam e potencializam um outro jogo entre

21 Lefebvre utiliza o conceito de “obscene” como o oposto de “scene”, jogo de palavras possível no inglês e no francês, mas que se pensando em português talvez perca um pouco de seu sentido teatral e se aloje no seu sentido mais psicanalítico, “obsceno”. De fato, “obscene” é uma formulação pensada por Lefebvre a partir da psicanálise (por exemplo, em diversos momentos ele liga a imagem da verticalização de edifícios e monumentos ao fálico e à masculinidade) mas, no que se refere ao espaço, não é praticável deter-se nela: “walls, enclosures and façades serve to define both a scene (where something takes place) and an obscene area to which everything that cannot or may not happen on the scene is relegated: whatever is inadmissible, be it malefic or forbidden, thus has its own hidden space on the near or the far side of a frontier. It is true that explaining everything in psychoanalytic terms, in terms of the unconscious, can only lead to an intolerable reductionism and dogmatism” (*Ibid*, p. 36). Portanto, para os propósitos desta discussão traduzo livremente “obscene” por “obscena”.

o oculto e o visível, um tanto diverso às representações do espaço (*Ibid*) e à representação do teatro em seu sentido de ilusão (BARTHES, 1974). Há aí a violência que Lefebvre denuncia, mas também há, entre as contradições e entre os níveis, um *play*, uma movimentação maior entre o visível e o oculto, não no sentido de ilusão talvez, mas como prática. O “cálculo do lugar olhado das coisas” é também o “cálculo poético do espaço-tempo” (PANDOLFO, 1997). Não se trata simplesmente de uma inversão de valores ou de atividades, mas dos abalos entre as estratégias e táticas (DE CERTEAU, 1998) e da criatividade que emerge das interrupções, desníveis e quebras.







As interrupções a partir das quais emerge alguma criatividade que estou lendo na Roosevelt e nas práticas daqueles que a ocupam provém das quebras do espaço concreto, do jogo entre visibilidade e ocultação, e também da própria interrupção do espaço público pela movimento privatizante de construção das barreiras e fachada do edifício, como tentei evocar anteriormente. No entanto, há algo mais a ser pensado entre esses níveis. Nas interrupções que operam sobre uma praça que “não é uma praça” e um edifício, há também as interrupções no processo parcial de demolição de sua estrutura pentagonal em ruínas a partir de onde foi construída, reformada e “revitalizada” a Nova Praça Roosevelt, de 2012. Entre os muitos desníveis existentes sobre o discurso de revitalização operado por urbanistas responsáveis pela reforma da Roosevelt e os discursos de revitalização reivindicados pelo fazer teatral daquele espaço, há uma interrupção entre as construções, um inacabamento das formas da Roosevelt que, antes de se demonstrar como um fator impeditivo para as ações, transforma-se num espaço do possível, para usar os termos de Lefebvre (1991), nas movimentações que o acompanham, que com ele dançam.

1.2 Interrupção e inacabamento das formas

Quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos (BENJAMIN, 1984, p. 81).

Estamos vendo o edifício-praça Roosevelt de cima, talvez da janela de um dos apartamentos, mas não podemos precisar a nossa localização, talvez pelo fato de que nossa visão parte do efeito *zoom* de uma câmera. Em primeiro plano e num primeiro momento, o silêncio é absoluto e vemos a torre da Igreja da Consolação; o nosso olhar passeia em seguida pela praça, vemos os gradis, a laje, algumas escadas. Paramos por um momento para observar uma mulher que cai do Pentágono, ela se atira e desce rolando a rampa em espiral, com os braços cruzados, a cabeça batendo um pouco no chão de concreto. Ela chegou no pavimento abaixo, um corte, não podemos mais vê-la. Nosso olhar passeia mais uma vez pela praça, extremamente vazia e silenciosa. A nossa protagonista então retorna, correndo, dessa vez subindo por uma das escadarias mais à direita. Ela está procurando algo, até que uma barreira surge em seu caminho: essa barreira é uma segunda pessoa que aparece no nosso

plano, ela está deitada em uma pequena rampa, talvez tirando um cochilo, com a cabeça apoiada em sua parte mais baixa. Barreira ultrapassada, acompanhamos a mulher desesperada que se atira em direção a um muro de contenção da Praça dos Pombos. A dança agora se desenvolve no muro, sobe no muro, deita de barriga no muro, corre sobre o muro e volta à procura. Um rapaz surge, parece que quer ajudar a mulher, sobe também correndo no muro e a dança que acompanhamos agora é uma dança de fuga. *Close* e congelamento da cena em mais um pulo e tudo se repete até que a dança muda de direção, vamos junto à mulher, agora a engatinhar, se locomover deitada de costas, rolar pelas escadarias que dão acesso à calçada e parar na grade que interrompe a passagem. O gradil forma losangos, é possível continuar a dança escalando-o; ele é então ultrapassado e a protagonista agora pode correr por uma parte subterrânea que a nossa lente consegue capturar. Mais uma pausa e um congelamento, algo aconteceu para que a mulher voltasse a ser presa por mais grades, que agarra, chuta, balança para frente e para trás. Cansada, encosta na grade que permanece intacta. Ela volta a se atirar contra a barreira e mais um corte, outra pausa, outro congelamento. O que vemos é agora acompanhado pelo som do tráfego de carros no Minhocão, estamos de volta ao Pentágono, observando um muro com o graffiti que mostra uma mulher nua, deitada no chão. A dançarina retorna ao nosso campo de visão, deita sobre o muro, na mesma posição do graffiti-mulher-nua, e então desaparece.

A dançarina em questão é Nathalia Catharina²², que em junho de 2008 foi se atirando de vários lugares do edifício-praça para compor, junto a uma equipe audiovisual, o vídeo-dança *Pça Franklin Roosevelt* que descrevi acima. Ainda que a visão da dança e o próprio ponto de vista da câmera que faz o vídeo parta de um posicionamento que possibilite uma apreensão panorâmica da praça, o corpo de Nathalia consegue desenhar cada desnível e cada recorte, a movimentação acompanha as interrupções do espaço e a própria dança opera através de interrupções outras, interrupção do corpo, corte da imagem, quebra do som. O meu intuito em descrever a dança tal como ela se apresentou às lentes de Anna, é o de acompanhar os processos de interrupção que compõem o espaço e as práticas da Roosevelt de maneira movente, ou seja, buscando acompanhar a dinâmica de suas formas inacabadas ao longo do processo de demolição do edifício e reconstrução da Praça em 2012. Ao

22 Do grupo teatral Trupe do Choque, atuante em São Paulo há dez anos.

descrever (ou escrever) uma dança videografada busquei também acompanhar as ideias de Gabriele Brandstetter, uma vez que sua intenção de pensar a “dança como antropologia” (2013, p. 7) é interessante na tentativa de sublinhar uma dinâmica sensorial dos movimentos espaciais e temporais em desenvolvimento na Roosevelt.

Ainda, para contribuir à abordagem deste espaço urbano de teatralidades, neste ponto, é importante indicar que estou partindo da imagem de cortes e as interrupções que interessam a Brecht e Benjamin (1984), que nos revelam que a técnica de seu teatro, sua força épica, reside na capacidade desta de imobilizar, nos gestos, o fluxo real, de modo que a interrupção operaria em um aporte reflexivo que busca produzir uma “consciência incessante, viva e produtiva” (Ibid, p. 81) da vida. A intenção não é a de retratar ou reproduzir a realidade em um registro excepcional a ela, mas de produzir ali outras formas de conhecimento, onde repousaria sua força dialética de modo que o épico e seus atores, como que em duas camadas, expõem ao mesmo tempo que a representação, a ação representada. Colocando uma interface dessa imagem com uma antropologia inspirada por estas fontes e que se dirige a um espaço quebradiço e interrompido, busco então ressaltar aspectos de interrupção mais do que pensar no ato de ultrapassá-la, pensando efeitos contíguos e produtivos das representações sobre os cacos da Roosevelt, efeitos teatralizados.

O que se sabe sobre a inauguração do edifício-praça Roosevelt, ainda que em materiais escassos disponibilizados pela censura do governo de Emílio Médici, é que o seu processo de construção nunca teria sido finalizado.²³ O protótipo de centro comercial nunca deixou de ser um protótipo: as lojas não foram todas inauguradas, os cubículos espalhados pelos pavimentos da Praça permaneceram vazios e cobertos de tinta branca – o uso privativo esperado para a praça pública não chegou a ser realizado. Tal interrupção e inacabamento da construção teria sido o fator principal para a maioria dos problemas vislumbrados na praça de então, de forma que as rachaduras e a má sustentação dos seus “concretos sem vida” teriam levado à “degradação” quase espontânea da Roosevelt, esta “degradação” entendida como degradação física e degradação humana, “abrigo de prostitutas, traficantes e michês”²⁴. Após muitos

23 “Praça Roosevelt pronta pra festa. Pronta?”, *Jornal da Tarde*, 4 janeiro de 1970.

24 A manchete é da Folha de São Paulo: “Praça mal conservada vira abrigo de mendigos”, 29 de agosto de 1994. Ademais, sobre os discursos transversais acerca da “degradação” da

anos e muitos projetos arquitetônicos de readequação do espaço (REIS, 2013), a Praça foi sendo progressivamente blindada ao uso, com grades, portões e, por fim, com tapumes que rodeavam toda a sua extensão e protegiam a então recém iniciada “revitalização”. Das interrupções passageiras do espaço – de tapumes, grades de contenção, concretos quebrados, entulhos – é possível ir em direção às interrupções espaciais das passagens. Para além da movimentação quebradiça do edifício-praça, a sua demolição parcial desconstrói os níveis superficiais ao passo em que faz reincidir sua estrutura desnivelada. Aqui me refiro finalmente ao processo de “requalificação” do espaço da Praça Roosevelt de 2012, uma “revitalização” que, por sua vez, também não está “completa”. Assim como o edifício de 1970, a Nova Praça Roosevelt foi inaugurada desobedecendo o cumprimento ou acabamento da construção, de modo a fazer cumprir-se o calendário ou a agenda de festas comemorativas paulistanas (PALMA, 2012). No entanto, quero me referir não só a um inacabamento que vai dos projetos à realização da “requalificação”, mas também inacabamentos e interrupções da planificação. Frente a tais inacabamentos, interrupções temporais e espaciais, seguimos com a forma em movimento.

1.3 Na busca pela horizontalidade, desníveis da “Nova” Praça Roosevelt

Abraçar o horizontal só por um momento, ou por longos dias, ou para o resto da vida, para ver o que se ganha quando se perde verticalidade e o que se ganha quando se ganha horizontalidade. Em vez de caminhar no chão aplainado pelas violências idiotas, fazer para si mesmo – com o seu corpo se movendo no plano de composição que agencia o seu desejo – o seu chão (LEPECKI, 2013, p. 118).

A última vez em que estive na Praça Roosevelt antes da “requalificação” espacial, para assistir a uma peça no Espaço dos Satyros, ela ainda estava completamente fechada por tapumes. Dois anos de reforma tiraram deles o tom prateado, sua extensão recebera cores vivas em gra-

Praça Roosevelt, ver Palma (2006) que através de um período exaustivo de pesquisa de campo junto a comerciantes, coordenadores artísticos, arquitetos, moradores e ex-moradores, debruçou-se sobre os “sentidos” da degradação e da “revitalização” que rondavam a Praça em um período anterior ao tardar de sua reinauguração, em 2012.

fites dos mais variados temas. De qualquer forma, eu estava atrasada para peça, estava escuro e eu não me ative ao que aqueles desenhos mostravam. Eu ainda não tinha a intenção de dirigir uma atenção etnográfica, por assim dizer, ao espaço que bem conhecia. Da peça que assisti me lembro bem, é quase uma característica intrínseca ao teatro dos Satyros produzir encenações brutais, não há como esquecer-se delas. Do espaço, no entanto, sobram algumas poucas lembranças. Lembro-me de que cheguei a pensar que as pessoas talvez não se incomodassem mais com as altas paredes que interrompiam completamente a visualização do espaço, embora para mim estas grandes chapas metálicas que formavam os tapumes da construção causassem um mal estar claustrofóbico. A calçada é estreita, de fato, e as duas mãos da rua eram ocupadas por carros estacionados. Andar era difícil, o melhor era apressarmos os passos até o teatro e depois seguirmos para outro lugar. Logo depois disso me mudei para Florianópolis, foi quase um movimento de negação ao caos que cada vez mais deixava de ser familiar para mim. Retornei à Roosevelt no meu primeiro ano de mestrado, não para assistir a uma peça, mas para tentar desenvolver algumas inquietações que caminhavam comigo a respeito do lugar: o que “o teatro” andava fazendo fora de seu espaço “convencional”, na rua? O interesse agora sobretudo estava dirigido à ideia de que os teatros, presentes ali há mais de dez anos, haviam impulsionado uma grande transformação do espaço da Roosevelt, distante da que eles almejavam, e era isso que os tapumes protegiam. A mim parecia mais uma forma de higienização urbana. A Praça Roosevelt perdeu, enfim, os tapumes, os moradores de rua, os traficantes e as travestis. Estas interrupções e “barreiras” foram tiradas, a “revitalização” foi finalizada²⁵. E agora, eu penso, como os teatros que haviam colocado a Roosevelt no mapa, dado a ela essa característica de “centro cultural” de rua, marginal, como muitos diziam, iriam lidar com um espaço totalmente “limpo”? Quis montar uma etnografia junto a estas questões que agora rondavam as conversas pela Roosevelt.

Faz um frio anormal. O vento agora bate mais forte, não só os tapumes foram retirados, facilitando a corrente de ar, mas também o Pentágono, a parte mais elevada do edifício-praça, foi demolido. A estrutura não se alterou, no entanto. As muitas escadas e rampas, para todos os lados, indicam isso. O estacionamento no subsolo será inaugura-

25 Essa percepção que tive em um momento inicial da pesquisa de campo foi sendo progressivamente questionada, e procuro a seguir acompanhar este processo junto ao desenvolvimento da escrita e da noção de inacabamento da “requalificação” espacial.

do em breve, e o pavimento abaixo da Praça dos Pombos ganhou grama, se transformou em um cachorródromo sem cachorros. O pavimento sobressalente, onde antes funcionava um supermercado em meio a poças d'água, se transformou numa grande, enorme planificação cimentada, sem árvores (ou pequenas e espaçadas árvores de porte pequeno que demorarão décadas para crescer²⁶), e quiosques de vidro. Duas sedes da polícia civil também chamam a atenção, uma delas permanente e a outra improvisada, no espaço que antes abrigava uma floricultura, bem como cerca de dez policiais militares que se organizam montados em suas motocicletas, em fila. Longe deles, skatistas parecem felizes com os bancos, eles se tornaram bons obstáculos para quem vai “de carrinho”. No centro da planificação cimentada, uma grade de cerca de três metros de diâmetro faz ventilar o subsolo. Corrimãos já perderam a tinta, os quiosques estão vazios.

Depois dessa breve volta, vou direto ao Satyros, penso que eles tem muito o que dizer, afinal. Conheço Alex, ele é atendente do bar do teatro, e falo com ele para saber se consigo alguns contatos, e “sim, muita gente vem fazer trabalho de escola aqui”, ele me diz. Me esforço em explicar que estou interessada em fazer uma pesquisa sobre a Praça Roosevelt e sua relação com os teatros,

Alex: Mas você sabe o que 'tá acontecendo aqui, não sabe?

Eu: Eu pretendo fazer uma pesquisa!

Alex: Você pode falar com os diretores, com o Rodolfo, com o Ivam... É bom fazer pesquisa aqui porque as pessoas precisam saber o que 'tá acontecendo. Pode escrever aí [Alex olha para minhas mãos vazias, imagino que procurando um caderno de anotações].

Eu: O que tá acontecendo?

Alex: Ah, a “revitalização”, a especulação imobiliária, um

26 Há duas explicações para a não existência de árvores na Praça Roosevelt: a arquitetônica nos diz que, se árvores de médio ou grande porte fossem plantadas na Praça, suas raízes destruiriam a estrutura elevada e fina que a sustenta, alcançando os subterrâneos da Roosevelt (SBRUZZI, 2013). A outra explicação, da vigilância que brota na relação entre a “segurança pública” e o urbanismo, nos diz que a não existência de árvores colabora para que não existam tantos espaços ocultáveis aos olhos da polícia, que se tornaram abrigo de moradores de rua e de práticas ilegais (LEFÉVRE, 1997).

monte de burguês aqui. Você viu essa padaria²⁷ que tem aqui do lado? Isso aí não tem nada a ver com a Roosevelt, meu. E o aluguel tá muito caro, também. A gente nem sabe mais se vai ficar aqui. Tá todo mundo indo embora, pode ver. Lá no [teatro] Cia da Revista já 'tão arrumando tudo.

Eu: Mas o aluguel é o maior fator pra vocês irem embora?

Alex: O ingresso aqui custa dez reais e a gente não pode aumentar o ingresso por causa do aluguel porque o Satyros tem toda essa relação com a Praça, né? Imagina se a gente começa a cobrar cem, duzentos reais? Vamos virar teatro comercial? A gente tá se mantendo mais ou menos porque consegue vender bastante cerveja. Mas olha a minha cozinha. Aqui só cabem duas geladeiras, não dá pra fazer comida.

Apesar de a resposta um tanto quanto desconcertante de que os teatros estavam “indo embora” e que talvez eu não conseguisse dar prosseguimento à pesquisa, uma vez que eu estava interessada justamente na relação dos teatros com o espaço, fica a percepção de que junto ao replanejamento urbano existe o reconhecimento de que a “revitalização” de um lugar “esquecido” faz acender sobre ele os holofotes, sobretudo os do mercado imobiliário, expulsando o que Regina Meyer, conselheira urbanista dos projetos de “requalificação” do centro, chamou de “ocupação residual” (ver FRÚGOLI, 2000, e CHIZZOLINI, 2013). Os teatros “irem embora” é um fato desconcertante em vários níveis, ainda que faltasse uma discussão maior acerca das relações entre o teatro e o poder público em momentos anteriores e posteriores à implementação de “requalificações” espaciais que se espalharam pelo Centro desde o fim dos anos de 1990 (FRÚGOLI, 2000).

Poucos meses após meu primeiro encontro com Alex, foi lançada a campanha “Deixem o espaço do teatro em paz”, pela revista *Antropositive*, em apoio à resistência do Centro internacional de teatro Ecum às investidas do mercado imobiliário. Reivindica-se o tombamento do edifício teatral que abriga o CIT-Ecum, localizado na Rua da Consolação, de maneira a impedir a demolição de mais um espaço teatral na região central paulistana. O CIT-Ecum foi tombado, enfim, mas como patrimônio imaterial, “quando o Conresp decide isso, significa que o pré-

27 Trata-se do Empório MM, que ocupa a maioria de suas prateleiras com cervejas e vinhos importados.

dio vai ser derrubado. Nós estamos lutando contra o poder do capital”²⁸. Junto ao Ecum na lista dos vinte e dois grupos teatrais tombados como patrimônio imaterial, estão também os Satyros e o Teatro Heleny Guariba. O Espaço Parlapatões não consta na lista, me lembrei da explicação de Marcos para o sucesso dos Parlapatões, “deve ser porque eles são os donos. Eles fazem o que querem com esse espaço que, afinal de contas, é deles. Pra gente que vive de aluguel fica tudo mais difícil”.

Após a grande demolição do edifício-praça, a sensação é de que pequenas outras demolições devem seguir, os canteiros de obra e as caçambas devem ser multiplicadas pelas calçadas do centro.



28 Rudifran Pompeu, presidente da Cooperativa Paulista de Teatro, em entrevista ao jornal O Estado de São Paulo (ver BONFIM, 2014).

Me lembro de uma conversa de bar²⁹ entre Rodolfo e Ivam, que remetem a esta questão tão assombrosa da especulação imobiliária sobre lugares “revitalizados”:

Ivam: Era político o que a gente tava fazendo. E como a gente tinha colocado isso como nosso plano de... era o nosso plano de vida, que a gente mudaria isso aqui, a gente não podia fracassar!

E daí?

A gente toma as calçadas, a gente acende as luzes

E daí?

Rodolfo: As políticas públicas talvez deversem olhar melhor pra esse tipo de coisa.

Vêm artistas, recuperam uma região da cidade.

E daí por causa da especulação imobiliária eles não conseguem se manter no espaço.

E daí eles vão pra outro lugar, fazer tudo de novo.

Rodolfo sublinhou em diversas situações esta assertiva de o que teatro é capaz de alterar completamente o imaginário sobre um lugar “esquecido” da cidade. A isto se deve a movimentação do urbanismo para que fosse concretizada, após quarenta anos de projeções, a “revitalização” espacial da Praça Roosevelt. No entanto, os projetos arquitetônicos que visavam “revitalizar” e planificar de fato o edifício-praça recorriam a uma transformação espacial que já estaria acontecendo, uma “revitalização” empreendida pelas mãos e pelo esforço do teatro. A conversa com Dulce evocada anteriormente, bem como conversas com demais atores e coordenadores artísticos de espaços teatrais da Roosevelt, indicam que os grupos teatrais sem dúvida haviam dado uma nova vida ao espaço em que tinham se instalado. Yamashita (2012), de modo bastante perspicaz, evoca desníveis (de que tanto falo, embora não seja este o termo que ela utiliza) no plano de “duas revitalizações”, uma delas empreendida pelos teatros que se instalaram na Roosevelt a partir dos anos 2000, denominada por ela como “revitalização sem obras” ou “re-

29 Gravada em arquivo de vídeo disponibilizado pelos Satyros.

vitalização sem projetos”, em contraposição ao processo de “revitalização” ou “requalificação” espacial sobre os concretos da Roosevelt através das ações conjuntas da Associação Viva o Centro, e de sua realização por parte da entidade pública ProCentro.



Mas, “É preciso tomar cuidado com o vocabulário”, me alertou Marcos devido à minha insistência em utilizar a palavra “revitalização” em nossas conversas.

Como, por vezes, a gente se revolta um pouco mais em relação ao sistema, então vem essa coisa do vocabulário...

É preciso resistir a esses nomes. Eles inventam essas coisas todas.

É o comércio, é a indústria. Têm palavras que já não são nem mais nossas... tem gentrification... coisas assim. E um espaço como esse, a gente fala: “gente, ‘pera aí’!”

Tem que ter essas resistências, porque se não tiver a gente vai sendo levado e ninguém aguenta mais.

Por isso as pessoas morrem de depressão, mesmo aquelas que tem muita grana...

É preciso resistir, sim. Não vai ficar falando em revitalização na sua pesquisa.

Marcos foi aluno de Dulce, e desde a inauguração do Teatro Heleny Guariba é dali ator protagonista, alternando a “militância teatral”, como ele por vezes autorreferenciou o seu trabalho, à pesquisa de doutorado em antropologia social na Universidade de São Paulo. Talvez por conta disso boa parte das conversas que tínhamos era desenvolvida acerca das abordagens possíveis para nossas pesquisas, no caso dele, o terceiro do qual fazia parte e, no meu caso, a Praça Roosevelt, o teatro e a “resistência à revitalização”, seja ela uma palavra, uma política urbanista, ou mesmo uma “forma de repressão”. No entanto, eu não utilizaria essa palavra de maneira arbitrária. Haviam pesquisas anteriores, documentos de urbanistas e muitas matérias jornalísticas que associavam o longo processo de transformação da região central da cidade de São Paulo a uma vontade de “nova vida”, efetiva e documentalmente, a um anseio por “revitalizar” o tecido morto, a mancha cinza de um Centro espacial e economicamente descentralizado.³⁰ De certa forma não é a toa que a distinção entre o denominado centro novo, concernente a região da Av. Paulista como polo do setor financeiro paulistano, seja contrastante ao esquecido centro velho da cidade, referente ao perímetro dos demais bairros da Subprefeitura da Sé.³¹

30 Entre as distinções de “novo” e “velho”, é comum também referirem-se à região como “baixo centro”.

31 A Subprefeitura da Sé é uma organização pública instituída em 2002 frente ao movimento de descentralização da cidade de São Paulo, se tornando a partir de então órgão administrador dos distritos da Sé, Cambuci, Santa Cecília, República, Bela Vista, Bom Retiro, Liberdade e Consolação, sendo este o bairro onde está localizada a Praça Roosevelt.

A utilização dessa palavra por mim em tantas conversas referia-se a uma ansiedade no início de minha pesquisa de procurar atestar as verdades ou inverdades que havia lido através das ações daqueles que pareciam ser os protagonistas de uma certa “revolução cultural e econômica” ocorrida na região da Praça. Ancorado em referências bibliográficas e em pesquisas em arquivos de jornais, o projeto de pesquisa que escrevi em um momento anterior à pesquisa de campo possuía como uma de suas problemáticas centrais a questão da transformação espacial da Praça Roosevelt e de que forma as práticas dos grupos teatrais teriam influenciado neste processo. Frente a oposição problematizada entre duas “revitalizações” (YAMASHITA, 2012), uma delas baseada em políticas públicas de “requalificação” urbana com suporte em equipamentos culturais, e outra relacionada às ações dos próprios equipamentos culturais frente a um espaço público centralizado em processo de “degradação” (VAZ E JACQUES, 2013)³², a reflexão passível de conclusão à qual eu poderia me reportar estaria dirigida a posicionamentos divergentes em relação a um mesmo processo de revitalização, gerando desacordos quanto ao produto final de longas intervenções e readequações urbanas. No entanto, há que se pensar ainda na não conclusão das formas.

“Eu sempre recusei esse termo, 'revitalização'”, continua Dulce em outra ocasião,

Na verdade a Praça não foi revitalizada, porque a calçada, bem ou mal, sempre foi preservada, e aquilo lá não foi revitalizado. A Praça foi não foi revitalizada, ela foi transformada. Tiraram aquele edifício, claro que agora paira outro problema, que é pôr a sede da polícia, aqui. Nós tamos com uma parte da

32 Vaz e Jacques referem-se ao que é chamado como “políticas culturais”, ou “cultura-econômica”, na qual o Estado estabelece políticas de apoio a “mecanismos culturais”, como estratégia para revitalização urbana. Isso é visível no bairro da Luz, que através da revitalização da Pinacoteca do Estado e da abertura de novos museus procurou dar início ao longo processo de “requalificação” urbana na região central (sobre o projeto de requalificação da Luz, ver também VAZ, 2009 e FRÚGOLI e SPAGGIARI, 2010). Na Praça Roosevelt esse atrelamento entre o que se compreende como políticas culturais e intervenções revitalizadoras pode ter existido desde o erguer-se do edifício-praça, “o arquiteto Benedito Lima de Toledo criou um plano de revitalização da Praça Roosevelt, com vistas à transformá-la num Centro de Vivência Cultural [...] Todas as condições são favoráveis para que o monstrego de concreto da Praça Roosevelt, *atualmente sem destinação mais importante*, abrigue uma programação cultural e de lazer, ainda inexistente em São Paulo”, dizia a Folha de São Paulo, no dia 15 de janeiro de 1978 (grifo meu).

sociedade brasileira, uma parte dos movimentos coletivos, que pleiteia, luta, reivindica a desmilitarização da polícia e tem gente que acha que tem que pôr câmara, entendeu?

E eu acho uma coisa horrível. Eu acho que todo mundo poderia, se não tivesse esse pensamento tão reacionário, tão de direita, eu acho, a gente poderia fazer... a gente fazia muitas reuniões, brigava-se, claro, mas nós tínhamos a ideia de que a Praça era de todo mundo. Enfim, agora tamos tentando. Parece que vai ter aí um convênio, essa coisa que chamam de parceria público-privada, que junta aí... enfim, nós continuamos aqui lutando. Achamos que temos que fazer teatro aqui sim, manifestação, apresentação. É um lugar público, nós conquistamos a duras penas. Sempre acontece, em qualquer situação, em qualquer lugar, que você luta, luta, luta... o coletivo que luta por essa praça luta desde 1995, até antes. Agora quando ela foi reinaugurada sei lá quando... quando ela foi reinaugurada, 2010, 2011?

Eu: 2012

Dulce: ...2012, quando ela foi reinaugurada dessa forma, aí aparecem, na minha modesta opinião, os oportunistas, os arrivistas que querem transformar a praça: “é, porque não pode fazer isso, porque não pode fazer aquilo”. É fundamentalmente o espírito da direita, que ela não quer que haja movimentos coletivos. Então, pra você ver, sempre tem alguém que acha que tem que mandar. E a Praça é nossa, nós fizemos muita coisa.

Entre pequenas resistências que vão se formando do vocabulário ao espaço, a palavra “revitalização”, que eu não utilizara de maneira totalmente arbitrária, ainda que abertamente questionável, foi sendo ao mesmo tempo que desconstruída, reconstruída a partir de outros elementos. A busca por dar vida a uma matéria “morta” através de intervenções urbanísticas de planificação espacial, excluindo barreiras humanas e concretas, limpando a paisagem, abrindo o horizonte interrompido por um grande edifício no Centro marginalizado da cidade, é tensionada em contradição a uma busca por “vida” em outros termos. “Jogar aquele edifício no chão”, como disse Dulce, é um desejo de potencializar o en-

gajamento do “coletivo” que vive e luta na e pela Praça.

Em vez de pensarmos em exclusão e inovação, penso que seria mais interessante operarmos por tensões sob posicionamentos distintos na busca por transformação. O paradoxo que eu havia encontrado entre os discursos de revitalização dos urbanistas da Associação Viva o Centro e os coordenadores culturais dos espaços teatrais da Roosevelt parecia estar adquirindo maior complexidade na medida em que a resistência de Marcos e Dulce ao que é aparentemente apenas uma questão de vocabulário desvinculava ou descaracterizava qualquer sentido de oposição contido na expressão “revitalização”, uma vez que ela estaria sendo negada por completo, pra início de conversa. No entanto, penso ser problemático enquadrar esta situação no clássico momento etnográfico em que as categorias e conceitos que o antropólogo leva consigo na mala são progressivamente desconstruídos ou ressignificados perante as relações transformativas envolvidas na pesquisa de campo. As “categorias” estavam ali, restava pensar os processos dialéticos de transformação que ocorrem, do espaço às palavras e práticas que procuram acompanhá-lo, e inversamente. O conflito ou tensão que salta aos nos referirmos sobre o que se projeta pela arquitetura e pelo urbanismo e o que se realiza no nível horizontal da rua por ele transformada refere-se talvez ao “poder”, que Lefebvre (1991) tão bem conceitua como vontade, antes de realização total e plena. Em vez da violência encerrada entre duas “revitalizações” opositivas e autoexcludentes, importa pensá-las como uma relação incompleta de contradições onde repousam duas formas distintas de lidar com a “vontade” de horizontalização.

Dulce, a partir de 1997, liderou de certa forma o movimento pela demolição do edifício-praça. Desde este período ela foi representante dos espaços teatrais e dos artistas de rua na Ação Local³³ da Praça Roosevelt, e em 2014 foi eleita como representante desses mesmos seg-

33 Programa de organização da comunidade do Centro instituído pela Associação Viva o Centro, de forma que a cada bairro pertencente à Subprefeitura da Sé, uma Ação Local seria organizada, contando com representantes de cada segmento pertencente ao bairro em questão. Após muitas discussões em torno do caráter eminentemente conservador das Ações Locais (ver FRÚGOLI, 2000), que admitiram uma característica “policialasca” mais do que comunitária, a organização foi alterada. Da organização comunitária e informal foram instituídos os Conselhos Gestores, ligados diretamente à Subprefeitura bem como a procedimentos públicos eleitorais. Não tive contato com documentos que abordem o tema, de modo que não consigo precisar o momento em que os Conselhos Gestores foram instituídos. De qualquer forma, pude acompanhar o processo eleitoral, ocorrido em abril de 2014, a partir de onde obtive breves e informais esclarecimentos.

mentos para o Conselho Gestor. Das movimentações em torno da demolição na Ação Local até novos procedimentos de vigilância e controle por parte do poder público no Conselho Gestor, antagonismos não deixaram de existir,

Então, graças a Deus, depois de muita briga, de muita baixaria, e tudo... então aqui no teatro, por exemplo, tinha semana que nós fazíamos três reuniões, e vinha, discutia, e tinha o secretário de não sei o quê, de não sei quem, e a população, usuário, e frequentador, e morador... eles vinham aqui pra gente poder, enfim, conseguimos fazer a reunião lá com o prefeito, com o subprefeito, com o chefe do se... enfim, nós conseguimos, então.

Acho que hoje a Praça não é uma praça, ainda, acho que é um dos lugares mais demonstrativos de como se pode ser mesquinho, de como se pode ser feio. Um lugar que era pra ter árvores, que era pra ter canteiros, um lugar que era pra fazer uma espécie de ágora pra fazer manifestações, ele é um concreto, não tem vida. Mas tem aí uma ideia, esse já é o terceiro subprefeito da Sé com quem a gente conversa. Agora com essa eleição do Conselho Gestor... antes, com a Ação Local, a gente falava com vereador, com deputado. Agora tem um Conselho Gestor, mas é um Conselho Gestor muito complicado, porque são forças muito antagônicas – opiniões, melhor dizendo. Por que, força, que força? Eu não tenho força nenhuma. São opiniões muito diversas.

A minha ansiedade persiste, e eu estou tentando pensar com Rodolfo os processos distintos de “revitalização”, ou processos distintos da busca pela transformação e horizontalização da Praça Roosevelt:

Rodolfo: Usar a palavra revitalização pressupõe que antes tinha parado de haver vida, e eu não acho que não tinha vida. Tinha vida, tinha muita vida, só que era a vida, entre aspas, do submundo, a vida que não era acessível à maioria da população – os traficantes, as travestis, a prostituição. Isso era muito marcado, mas havia uma vida muito poderosa, uma vida muito assustadora até, né. Nós nunca quisemos que essas

peças fossem embora. Nunca houve uma intensão nossa de que os traficantes fossem embora, as travestis. Claro, a gente queria se integrar à paisagem.

É interessante notar movimentos fluidos na relação de transformação do espaço da Roosevelt, como, por exemplo, a negação reversa, por parte da Associação Viva o Centro, da palavra “revitalização”, que carrega seu sentido no próprio nome da Associação, bem como nos primeiros debates que a levaram a estabelecer laços com o poder público para a realização da reforma:

Eu me bati desde os anos 70, quando eu comecei a escrever sobre essa questão, que a palavra revitalização era inadequada para as áreas que foram degradadas por algum processo de uso mais desqualificador, vamos dizer assim. Porque, se você olha o Centro, a última palavra que você pode usar é revitalização: aquilo é de uma vitalidade total. [...] Então, eu acho que revitalização é uma palavra que denota até um tremendo preconceito, porque hoje o centro é tão ou mais vital do que em outros momentos. Acontece que ele está aí apropriado por uma classe social diferente, e essa nova classe social que está aí não se apropriou por escolha, ela se apropriou porque aquele espaço se tornou um espaço residual dentro da cidade, e, como diz Raymond Williams, os pobres ocupam as brechas deixadas, e aquilo foi uma brecha. Nos anos 80, o Centro se tornou um espaço... se consolidou uma grande brecha dentro da cidade (MEYER, cf. FRÚGOLI, 2000, p. 85).

De acordo com Frúgoli (Ibid), os embates entre a Associação Viva o Centro, enquanto ONG organizada por proprietários de imóveis no Centro e pensada para a revalorização da região após o movimento de evasão empresarial e de descentralização dos anos de 1980, e a entidade pública ProCentro, que realizou os projetos e contou com a assessoria de urbanistas da Associação a partir de 1993, é de caráter governista. A explicação para a realização de uma “requalificação” urbana nos moldes de um “urbanismo construtor”, aquele que destrói e reconstrói as

estruturas dos espaço urbano a partir do zero, e não “reparador” aquele que conserva as estruturas apenas reparando aspectos “degradados”, seria de inclinação partidária. A prefeitura passava das mãos de Luiza Erundina (em 1988, pelo Partido dos Trabalhadores) para Paulo Maluf (em 1993, pelo Partido Democrático Social), que então se reencontrava com a praça construída em 1970. Enfim, o projeto final de “requalificação” da Praça Roosevelt, conservando uma semelhança com o projeto de “revitalização” da “Nova Luz”, pareceu resguardar o posicionamento de um urbanismo construtor. A Nova Praça Roosevelt não poderia estar atrelada um passado tão confuso e “degradado”. A hipótese de Frúgoli, no entanto, conserva as características puramente violentas (LEFEBVRE, 1991) do processo de “requalificação”, enfocando as relações de caráter empresarial (FRÚGOLI, 2001) enquanto os movimentos “residuais”, como diriam Regina Meyer e Raymond Williams, que tanto deram força aos procedimentos públicos de intervenção espacial quanto a eles resistiram e resistem, permanecem “apenas” como residuais.

Continuando com Raymond Williams (1979), para que evitemos considerar práticas residuais como “simplesmente” residuais, importa pensar aspectos “em formação”, tais inacabamentos que escapam à fixidez da forma e possibilitam colocar aspas na “estrutura”, considerá-la como tensão, uma vez que as práticas articulam “estruturas de sentimento que, como processos vivos, são experimentadas de forma muito mais ampla” (Ibid, 114). O *simplesmente* residual passa ao *persistente* residual, e o “novo” pode ser apreendido como emergente, aquele que, escapando ao que pode ser definido, racionalizado ou fixado, é capaz de articular o passado ao presente em uma continuidade que não é estática, mas efetivamente viva, que emerge, enfim, que produz latências.

Para Rodolfo, pode haver até uma continuidade entre as relações de caráter empresarial e a “cultura” enquanto sua origem e destino, e é isto, enfim, que levou a uma pressão maior em torno da necessidade da “requalificação” espacial, ainda que os seus efeitos sejam indesejados:

O que aconteceu é que, quando nós chegamos aqui nós tínhamos uma sala muito pequenininha. Atrás de nós tinha o teatro Cultura Artística, que é uma sala de mil lugares. Por que o Teatro Cultura Artística não fez a revolução que aconteceu aqui na praça? Justamente porque o Teatro Cultura Artística se

fecha pra dentro de si, então o público vinha e por exemplo eles criavam um cinturão de seguranças que levava os espectadores pra dentro da sala de espetáculo, chegou na sala de espetáculo assistia, voltava e saía, que é o problema que acontece com o Teatro Municipal, por exemplo, com a Sala São Paulo. Por que que esses espaços eles não mudam a dinâmica urbana? Por que eles são pensados pra serem ilhas dentro do caos, e a gente nunca se pensou como ilha, a gente sempre pensou que a gente tinha que 'tar em interação, em troca mesmo, com o outro e com o meio.

Então foi isso que fez com que um espaço tão pequenininho por exemplo provocasse uma mudança na paisagem urbana. Porque ele não tava preocupado em se fechar e aí é importante colocar assim: que cultura e economia não são duas coisas separadas. Muita gente pensa: "ah, eu faço cultura. Ah, eu faço um trabalho de vanguarda. Ah, economia é assim, economia é o McDonald's". Houve uma mudança econômica muito importante na região. Houve a valorização dos imóveis, houve a nova percepção, inclusive do centro como uma região possível para negócios noturnos, né... agora a praça tá cheia de bares e tudo. Essa mudança veio a partir da cultura. Esse segmento é interessante, é você perceber que a cultura pode interferir na economia. E que ela não depende de verbas, sabe. Geralmente a visão que as pessoas têm de cultura é assim: "ah, o artista vem aqui pedir dinheirinho, pedir esmola pra viver e fazer o trabalhinho dele, revolucionário entre aspas", e eu acho por exemplo que a Praça Roosevelt mostra exatamente o contrário; que a cultura ela pode sim transformar economicamente uma região, né. E pro bem e pro mal, pros dois lados dessa questão. Um que possibilita e outro que exclui, que exclui uma parte da população, que foi o que aconteceu. Essa ilha chamada praça Roosevelt no meio do centro da cidade foi construída de uma forma excludente, foi excluindo quem não tava. Mas não foi sempre assim.

Não foi sempre assim porque houve um tempo que a “utopia dos Satyros deu certo”, o momento em que “havia desde jornalistas, até travestis, todo mundo convivendo nos bares”. Foi esta movimentação,

defendida por Ivam e Rodolfo, que mudou a “paisagem da Roosevelt”, dando forma de diálogo à relação entre “vida” e “cultura”, o que o urbanismo entendia como “degradação” e como necessidade de “revalorização”. A ideia de que grupos teatrais se posicionaram de forma tão aberta à vida na Praça Roosevelt, e a ela se tornaram “vulneráveis em um bom sentido”, como dizem Rodolfo e Ivam, pode nos remeter a uma movimentação à margem dos interesses da transformação urbanística. A própria arquitetura da Praça e o processo de descentralização teriam construído brechas a partir das quais foi possível estabelecer diálogos e experiências com uma vida “muito poderosa”, esta vida que dava a forma de espectro a uma praça nas margens do centro e que, a partir de suas relações com o teatro, teria adquirido maior potencialidade, despertando interesses que a ultrapassam.

No entanto, a possível continuidade entre movimentações teatrais e intervenções econômico urbanistas na transformação de um espaço público cessa no momento em que esta última busca operar por exclusão, e isto no englobamento das intervenções de “requalificação” que atingem a região central como um todo. Este empreendimento é notável sobretudo na origem da Associação Viva o Centro, uma vez que a busca pela “requalificação” da região partiu de proprietários de imóveis insatisfeitos com a progressiva desvalorização e derisão provocadas sobretudo pela evasão empresarial e pela “degradação” figurada por cortiços, pontos de tráfico e prostituição, moradores de rua e usuários de droga. Com isso não pretendo concluir, junto às falas e práticas dos grupos teatrais, que a “requalificação” da Praça Roosevelt teria sido possível apenas a partir do momento em que este espaço foi “estetizado” pelos teatros. Afinal de contas, penso que entendi o que Marcos me dizia ao pedir que eu resistisse a “essas coisas todas que *eles* inventam”. Desse modo, tentando não me dirigir a uma crítica à “gentrificação” ou à “revitalização”, procuro aqui caminhar junto às brechas que persistem, entendendo que a exclusão não opera completamente, que a “requalificação” em si mesma não é passível de conclusão, finalização.

Nesse sentido, a leitura do edifício-praça como a marcação de uma interrupção do espaço, compreendida em termos literais, como uma construção que interrompe a passagem e a fluidez do Centro ao mesmo tempo em que interrompe a memória de seus tempos “áureos” e faz emergir daí outras movimentações que escapam à plena ordenação e controle, funciona somente na medida em que o processo de “requalifi-

cação” possa ser também compreendido sob a forma de interrupções³⁴. Se partirmos das interrupções do espaço desnivelado, as barreiras que impedem a planificação total da Roosevelt são compreendidas no espectro de barreiras literalmente concretas, até barreiras humanas; com a licença da interpretação, é isso o que nos diz a tentativa de expulsão dos moradores de rua ou da “população residual” que “degrada” a praça. Mas, se há uma certa persistência, ainda que transformada, entre as brechas, resíduos e inacabamentos, vale pensar acerca de sua potencialidade, fazer reverberar neste texto suas emergências.

Barthes (1993), ainda que se colocando em uma posição à margem dos estudos urbanos, já nos falava sobre um grande conflito entre a significação e a razão urbanista, que busca sempre calcular o urbano e transformá-lo uniformemente em uma grande planificação que opera a partir da construção de ilhas nas quais funções são inventariadas e posteriormente totalizadas, ordenadas. Aprofundando este conflito reconhecido entre significação e razão, e entendendo a cidade como um tecido muito mais complexo, Barthes está nesse momento interessado justamente em regiões urbanas centrais, as entendendo como uma das formas do que seria o seu “significante vazio”, indefinido, incompleto, movente. A partir disso ele nos faz pensar na potencialidade deste lugar onde residem “forças subversivas, forças de ruptura, forças lúdicas” (Ibid, p. 265), que pedem a produção de uma escritura do urbano que não opere a partir de expressões puramente metafóricas, uma vez que aí devem ser consideradas as inscrições do “homem” no espaço, bem como as histórias que o fazem caminhar e que caminham com ele. Pode-se entender essa vontade de produzir uma outra leitura e uma outra escritura do urbano como uma das formas de “captação poética”, como ele diz em outra circunstância (Idem, 1984).

Não atentando a uma discussão mais aprofundada acerca da ideia de “centro” em Barthes³⁵ e guardando as devidas distinções, aqui é

34 Há uma grande e rica discussão acerca do processo de “requalificação” da Praça Roosevelt, o que ultrapassa as intenções e os limites possíveis para esta dissertação. Neste sentido, me valho também da figura da interrupção do que diz respeito ao desenvolvimento deste tema, procurando deixá-lo em aberto para futuras discussões.

35 Barthes desenvolve sua ideia de centro (a partir do centro da cidade de Tóquio), para pensar a resistência de uma análise semiológica do espaço urbano. Para ele, o centro é potencializado a partir da própria indeterminação deste núcleo cidadão, marcado por termos não fixos que são significados à maneira de uma simples caminhada pela rua. Tal caminhada estabelece cadeias de significados que se ligam umas às outras através da itinerância, e a isto se deve a analogia com o significante vazio e a não fixação de seus

possível tambémacompar Lepecki para pensar estas práticas que racham a pretensa planificação e totalização do espaço. Enquanto Barthes está interessado nas possibilidades de uma linguagem da cidade que não seja meramente metafórica, Lepecki (2012) retoma Hewitt para sublinhar a necessidade de considerarmos a movimentação para além de um chão ingenuamente considerado como plano, isento de história. Segundo ele, foram estes ideais que construíram os primórdios da coreografia na sala teatral, ambiente fechado a quatro paredes e cujo palco é alisado totalmente, planejado para que a representação ocorra livre, sem tropeços, sem engajar encontros do corpo que se dança com um chão pleno de historicidade. Desse modo, importa fazer emergir e também considerar ativações que implicam em um “encontro aberto e relacional com a historicidade do chão” (Ibid, 2013, p. 114, grifo meu). A antimetáfora da dança sobre o concreto é que, ao dançarmos sobre ele, com ele, através dele, atualizamos, contextualizamos e teorizamos a história que as planificações apenas presumidamente conseguem apagar.

Embora eu esteja aqui me referindo ao concreto planejado da “nova” Praça Roosevelt como algo visivelmente interrompido e quebrado, como uma intervenção urbanística incompleta, importa seguir as ideias de Lepecki de maneira que as interrupções possam ser, ao mesmo tempo que acentuadas, consideradas sob o espectro de uma vontade de horizontalização que vai *de encontro* à planificação. Isto é, ao passo em que a “requalificação” é reconhecida como aquele terreno de ação do urbanismo que busca, em momentos distintos (1970 e 2012), a mesma fluidez e constância que constroem a ilusão do sujeito liberto e autômoto (Idem, 2013), daí não deixam de ser ativados os desníveis que se foram, bem como outros desníveis, mais interrupções, que fazem do engajamento com o chão político e histórico, algo real. É preciso então fazer operar também os tropeços, desconsiderando projeções abstratas, deformando as linhas geométricas que as fazem. A sala teatral que alisou o chão para que a ação ocorresse livremente passou para a “rua” ou, melhor dizendo, para uma praça.

Assim, em vez de considerar os espaços funcionais pensados pela “requalificação” através de significações que os encerram a seus próprios núcleos ou pequenos ordenamentos totalizáveis, tal como uma sala teatral convencional nos termos de Lepecki (Ibid), importa considerar teatralidades e suas tensões sobre a “Nova” Praça Roosevelt que, ao

subverterem os sentidos e os níveis de “revitalização”, incidem em inscrições no espaço, apontando para uma vida que escapa aos mapas e aos projetos urbanísticos. Irei me deter por um instante nesta questão, a partir de uma simples caminhada pela Roosevelt.

De dentro de um dos quiosques de vidro na parte mais elevada da Praça Roosevelt, figuram os mapas e projetos organizados cronologicamente, aludindo à evolução da transformação do espaço do Praça até o último projeto de “requalificação espacial”. Essa exposição remete ao período de 1950, momento de desapropriação do terreno de Dona Veridiana, e passa por todas as alterações projetivas, desde o edifício-praça até a “requalificação” concreta da Roosevelt. O quiosque é fechado ao público. As paredes extremamente brancas e limpas organizam a exposição dos projetos e mapas que só podem entrar em contato com o observador a dois metros de distância, elas estão blindadas por grossas paredes de vidro que circundam por completo esta pequena ilha transparente no centro da Praça de concreto. Se mudarmos o foco de nossos olhos, movimento que a lente da câmera fotográfica consegue imitar a partir de alguns macetes técnicos, poderemos ver pichações sobrepostas aos mapas, uma vez que elas foram feitas sobre o vidro que protege o interior do quiosque. Essa imagem é uma das tantas que podem remeter à noção de outra “degradação” instantânea que acometeu a Roosevelt, agora já no ano de 2014, ao mesmo tempo em que demonstra a sobreposição dos planos bem como seu desnivelamento. Os mapas expostos estão protegidos pelo vidro, e neles é sobreposta a presença de marcas tão evocativas e provocativas das práticas espaciais ausentes nos mapas e projetos arquitetônicos em si mesmos.

Tal sobreposição das marcas das pichações sobre a cronologia dos mapas e dos projetos nos remete ao que Benjamin chamou de “mancha no espaço”, aquela que “se destaca, de dentro pra fora”, fazendo irromper “passado e futuro numa conexão mágica” e surgem, “sobretudo, como monumentos fúnebres ou pedras tumulares, entre os quais naturalmente apenas as figuras que não receberam forma plástica ou arquitetônica constituem manchas em sentido preciso” (BENJAMIN, 2011, pp. 83, 84, 87). As manchas escapam aos projetos, dão densidade à horizontalidade dos mapas expostos na vertical. Acompanhando esta linha de pensamento, é possível trazer também um outro fragmento de Benjamin,

escrito em 1917³⁶, em conjunção à ideia de “mancha”.

Em tal passagem, Walter Benjamin nos posiciona em uma imagem na qual é possível refletir acerca da diferença entre o que é produzido na vertical e nesta mesma posição experienciado, e o que é produzido na horizontal e desta maneira assim percebido. Ele está se referindo aos quadros [pictures] produzidos e expostos na vertical, em contraposição aos mosaicos e às artes gráficas, produzidas e sentidas na horizontal. No entanto, ainda que haja esta distinção, é costumeiro considerarmos as artes gráficas como pinturas, ou seja, ainda que elas tenham sido produzidas em contato direto com o chão e através de sua inscrição sobre o plano horizontal, a sua percepção ou posicionamento perante o observador acaba por ser verticalizada, relegada apenas ao seu aspecto expositivo. Dos olhos do observador aos seus pés, a distinção entre quadros e mosaicos caminha para duas formas opositivas de lidarmos com figuras. Sobre isso temos algo a aprender com os desenhos das crianças, insinua Benjamin, uma vez que ao posicionarmos verticalmente os desenhos que foram feitos pelas crianças na horizontal, produzimos um conflito (produtivo e positivado) entre a exposição e o “sentido interior” [inner meaning] da imagem produzida.

36 Trata-se de *Painting and Graphic Arts* (2002), um dos mais antigos fragmentos escritos por Benjamin. No entanto, a interpretação que faço deste fragmento não leva em consideração algum tipo de evolução dos conceitos de Benjamin, mas sim de leituras conjuntas a outros fragmentos, que remetem às quebras, interrupções e cortes que parecem ser de seu interesse. Vale ainda recorrer à leitura de Susan Buck-Morss (1991), retomando a ideia de Benjamin de citação, para o qual “escrever a história significa, portanto, *citar* a história. Ora, no conceito de citação está implícito que o objeto histórico em questão seja arrancado de seu contexto” (BENJAMIN, 2009, p. 518). Buck-Morss então nos diz que ler Benjamin implica em arrancá-lo, também, de seu contexto, fazendo com o que a realidade vivenciada por seu leitor seja o “índice de legibilidade” para esses fragmentos, em uma leitura política.



Nesse sentido, em vez de considerarmos questões de produção e percepção através da distinção entre os planos verticais e as superfícies horizontais, seria mais interessante operarmos por cortes no cerne destes dois planos, explorando os conflitos existentes no ato de invertê-los, ao mesmo tempo em que atentando à maneira pela qual nos inscrevemos ou nos envolvemos com o que a nossa frente e abaixo de nós se realiza. Por certo o avanço tecnológico me permite ler na vertical o que estou escrevendo na horizontal, do mesmo modo em que talvez esse texto não será lido na posição horizontal, como o foram os escritos nos tempos de Benjamin³⁷. É esse tipo de inversão que quebra os planos e a percepção sobre eles e empreende certas fissuras nas quais podemos nos inscrever –

37 “It is only when we read that we place the page horizontally before us? And is there such a thing as an original vertical position for writing – say, for engraving in stone? Of course, what matter here is not the merely external fact but the spirit [...]. Kandinsky pictures: the simultaneous occurrence of conjuring and manifestation” ([1917] 2002, p. 82)

trata-se de um ato de inscrições sobre os planos invertidos, revertidos, embaralhados, quebrados. Um movimento difícil de apreender, para nós e para Benjamin, mas que no entanto é produtivo, e no meu entender a criatividade se dá não a partir do posicionamento regrado e estático do nível vertical sobre o plano horizontal uma vez que, de acordo com a leitura que faço deste fragmento, o “observador” está inscrito no corte entre os planos, o que os tira de uma compreensão puramente abstrata e faz saltar daí projeções que ultrapassam linhas gráficas.



Com os cortes de Benjamin em mente penso ser possível falar sobre o processo de inversão e quebra dos níveis verticais da Roosevelt, procurando através disso inscrever este texto, bem como as imagens que o quebram, na imaginação de seu espaço.

A questão com a qual me debati durante muito tempo diz respeito aos conflitos empreendidos no ato de demolir o edifício-praça, pelo lado do poder público, na busca de planificar completamente o es-

paço para que fosse possível visualizá-lo e vigiá-lo sem a interrupção dos pavimentos, e pelo lado dos produtores artísticos que tomaram a frente de uma organização pela derrubada do edifício, na procura de estabelecer com o espaço uma relação de comunhão e engajamento maior. A busca de ambos foi por vitalidade, mas há muitos desníveis explorados e realizados sobre esses desejos opositivos, e eles vão desde a própria compreensão de vitalidade experienciada ou projetada para o futuro, até a forma de lidar com o processo de horizontalização de um “edifício” a se tornar “praça”.

O movimento que vai de um edifício a ser demolido, às linhas dos projetos nas pranchetas dos arquitetos, e por fim alcança a materialidade de uma “Nova Praça Roosevelt” é tortuoso. Foi primeiramente às fissuras entre as linhas projetivas e a “Nova” Praça enquanto matéria final que direcionei o texto, para então alcançar ressonâncias e reverberações com a horizontalidade quebradiça, ou melhor, os desníveis que interrompem a planificação da Praça Roosevelt, bem como dão a ela esta forma inacabada, teatral e teatralizada. Com isso quero dizer que o conflito aludido acima através do fragmento de Benjamin entre o plano horizontal e o vertical pode ser tensionado através da materialidade presente e desnivelada na Roosevelt, mas sobretudo a partir dele é possível falar sobre o conflito entre os projetos arquitetônicos para a “nova” praça e a forma de contextualizá-los em seus níveis e desníveis transformados.

Uma passagem, um tanto quanto irônica e outro tanto engraçada, da conversa de Rodolfo com Kelly Yamashita³⁸, uma arquiteta interessada na “requalificação” da Praça Roosevelt, pode nos remeter a esse conflito:

Rodolfo: Mesmo que a gente seja expulso daqui, óbvio que os aluguéis vão aumentar, e óbvio que eu odeio urbanistas. Eu acho um equívoco. O urbanismo é um equívoco! As pessoas não sabem como o ser humano vive. O urbanista fica pensando como é que fica o mapinha. Ele vê o mapinha e ele pensa: “Nossa, que lindo mapa!” e aí, ele tem um orgasmo estético com o mapa que ele desenhou, com a planta que ele fez. Ele fica todo feliz, mas ele não sabe como as pessoas vão usar aquilo, entendeu? Quando você vê o projeto

38 A entrevista integral pode ser localizada no apêndice da tese de Yamashita (cf. Apêndice B, 2012)

arquitetônico original da praça, você olha o desenho, o mapa, era lindo. Meu Deus! Com formas geométricas, triângulos, o Pentágono, os círculos. Você fala: “gente, é maravilhoso tudo isso”! Meu, mas e as pessoas?

Kelly: Sim... não é possível planejar a vida...

Rodolfo: É. A vida é caótica e tem impulsos inesperados (YAMASHITA, 2012, p. 289).

Os “impulsos” admitem formas inesperadas nos desníveis da “revitalização”. As funções bem delimitadas nos mapas admitem outros contornos, e busquei evocar isto através das marcas sobre o quiosque anteriormente, mas é possível também acompanhar outras formações ali. Em vez de procurar explicar como isto se dá sobre os concretos e teatralidades da Roosevelt, é interessante mostrar, ou evocar, tais composições nas movimentações mais cotidianas da “Nova” Praça Roosevelt, acompanhando as transformações de seu espaço.

O Coro de Carcarás toca ao fundo, é o maracatu do Território Livre, organização parcelar do movimento estudantil que aproveita o fim de tarde na Roosevelt. De onde eu estava, era possível ouvir as alfaias, taróis, ganzás e gonguês. Atrás de um muro, eu observava de perto uma apreensão policial a duas pessoas que fumavam um beck. Este desnível da Roosevelt, devido ao alto muro que separa uma parte da calçada da planificação com quiosques, é sempre eleito o melhor lugar para se fumar maconha. É um canto onde a visualização é bastante restrita, mas que no entanto não impede que o cheiro invada uma parte da Praça. O policial faz gestos e aparentemente não fala. Após conduzir as duas pessoas para um local mais visível, levanta o beck pra cima, faz movimentos exagerados de negação com as mãos, revista corpos, mochilas e qualquer outro compartimento pessoal. Assistindo junto a mim essa encenação do policial que faz gestos bastante exagerados aparentemente para que todos possam ver, está um palhaço do Parlapatões, me contando da vez em que o repreenderam naquele mesmo canto. Fizeram-lhe ameaças de mandar o “escândalo do ator que fuma maconha pra Globo”. Rindo e se colocando na posição de militante dos maconheiros que fumam em praça pública, ele me conta que tentou explicar ao policial toda a situação, incitando-o a fumar também em lugares públicos,

então ele me disse “eu fumo em casa, todo mundo fuma. Mas na rua não pode”. E eu disse “bom, você pode mandar pra Globo o que você quiser, eu não sou ator, não; muito menos celebridade. Sou palhaço, mesmo”. Aí ele quis me levar pra delegacia, colocou minha namorada junto no camburão... que papelão desse cara!

Entre as minhas gargalhadas e as histórias do palhaço, os policiais foram embora e as pessoas que foram revistadas se aproximam de nós, rindo um pouco, embora um tanto mais receosas. Eles são aprendizes da SP Escola de Teatro, e em alguns segundos outros aprendizes, que acabaram de sair do período de aula, se aproximam também e começam a contar das vezes em que lhes aconteceu algo semelhante. Me lembrei de certo dia em que Michel, artista de rua, estava me contando extasiado sobre como a Praça Roosevelt é o único lugar legalizado que ele conhece. Por certo, é mais comum e cotidiano experiencarmos pessoas fumando maconha livremente na Roosevelt do que apreensões policiais a esta prática.

Já com algum tempo de campo, e frequentando diariamente a Praça neste horário, cheguei à conclusão de que as apreensões policiais aos “becks” aconteciam no máximo uma vez por semana, sendo que nos demais dias os policiais circulavam entre a “marofa” sem fazer muito alarde. Comento com eles esta questão de que policiais aparentemente escolhem um dia arbitrário para fazer as apreensões, e respondem que “esses caras são tudo uns pelego. Vai saber o que acontece nesse mundinho deles”. Ficamos um tempo discutindo sobre a questão policial na Roosevelt, até que o palhaço se despediu. Dentro de uma hora uma apresentação de palhaços com roteiro escrito por ele vai estrear no Parlapiatões. Aproveitei a brecha para comprar uma garrafa d’água no Satyros, com a intenção de seguir a caminhada para assistir ao maracatu do Território Livre. Alex prontamente me pergunta se eu havia assistido à apreensão, e passa a contar como espectador daquele desnível da Roosevelt, bem visualizado por ele a partir do balcão do bar do Satyros, a recorrência de tais apreensões.

Durante a breve conversa com Alex, dentro da sala de espetáculo os Satyros encenam uma das peças que fazem parte do conjunto de sete encenações “E se fez a humanidade ciborgue em sete dias”. Henrique, escalado para atuar nesta peça, surge através da cortina vermelha de

veludo que separa o palco do bar vestindo um macacão prateado e adereços em cores *neon*. “Como tá lá a peça”, pergunta Alex,

Henrique: tá lá, né. Vou aproveitar enquanto não entro em cena de novo pra ir comprar uma esfiha, dá uns vinte minutos.

Alex: aproveita e conversa aqui com a Marcela, então. Ela quer saber dessa polícia.

Henrique: é você que tá fazendo pesquisa aqui sobre a praça depois da revitalização?

Eu: mais ou menos isso.

Henrique: mas que história é essa de polícia?

Alex passa a recontar o evento, e Henrique bastante tranquilo volta a atenção a mim, tentando entender melhor o contexto de minha conversa com Alex e se propondo a falar sobre o trabalho dele no Satyros, bem como sobre a transformação da Praça:

A densidade de pessoas diminuiu, mas a gente nunca deixou de trabalhar com elas. E também é um espaço público, mas cada um tem um lugar aqui. Ninguém invade o espaço do morador de rua, que tá ali, no canto dele. Você não pode chegar lá.

Com essa coisa toda da polícia a gente vê que querem transformar isso aqui, de forma muito violenta, em uma outra Higienópolis³⁹. Por isso continuamos como espaço alternativo. Eu não gosto de usar muito essa palavra, mas eu acho que o teatro alternativo, por exemplo, possibilita muito mais criações do que o teatro do Teatro Abril. Nós aqui podemos dizer muitas coisas que não podem ser ditas em outros lugares. O teatro alternativo, assim: podemos escrever e atuar o que quisermos, dentro aqui do espaço, na rua, na Praça. É isso que movimenta... por isso eu falo que o alternativo é a única alternativa.

Esta cena um tanto quanto absurda de Henrique vestindo roupas que pareciam saídas de um filme futurista dos anos de 1970, falando sobre a “renovação” do espaço da Roosevelt, seguida de uma certa vigilân-

39 Bairro nobre paulistano, cuja história de violências está já contida em seu nome.

cia que opera por falhas, de ocupações que resistem e que são verdadeiramente alternativas bem como podem ser referenciadas não só pelo teatro dos Satyros, pode ser montada junto às imagens de interrupção e quebras que venho evocando ao longo deste texto. A aparição de Henrique numa “interrupção” da peça cria um momento no qual posso estabelecer uma brecha, ou como quer que se chame a organização deste texto em capítulos, que possibilite refletir acerca do que é produzido a partir das tantas interrupções, em tantos registros e em tantas movimentações, teatrais e cotidianas, que desconstroem o espaço puramente concreto da Praça e nos lançam em direção à poética e ao senso de lugar que lhe dão forma.

Henrique evoca a relação aberta tão procurada na Praça Roosevelt entre o espaço urbano e o as movimentações teatrais que nele se encontram. Neste capítulo, busquei trazer como estas questões se desenvolveram e se desenvolvem no espaço da Roosevelt durante os processos mais marcantes de transformação espacial, tensionando os desníveis materiais *em formação* e *em encontro* com as práticas políticas e teatrais ali engajadas. Levando a sério tais contextos de transformação e o encontro entre teatro e espaço urbano, é interessante não encerrar estas duas categorias em seus respectivos domínios, mas abri-las uma a outra. Tal abertura permite acompanhar mais de perto, no capítulo que segue, tal materialidade em conjunção à teatralidade e fazer emergir, no texto, os sentidos de lugar que permeiam a Roosevelt através de performances, memórias e histórias que conferem à Praça e às movimentações teatrais que nela se inscrevem uma forma criativa, em movimento.



Capítulo 2

COMO CRIAR UM ESPAÇO DE ENCONTRO EM VEZ DE UM PALCO: Teatralidade na Roosevelt

Levantou-se girando para a esquerda e olhou ao redor, esquadrinhando tudo. Cada peça caída fora de seu lugar, porém tão em seu lugar que pareciam ter sempre estado ali, desde o dia em que entrara na sala vazia pela primeira vez. Alternavam-se as imagens com as de agora. Por fora e por dentro, como se fosse objeto e observador. (CAVANA, 2006, p. 35)

Na Praça Roosevelt, as práticas teatrais produziram um grande impacto sobre os processos de transformação espacial e intervenção urbanística. Talvez não só porque aquele espaço encontrava-se recheado de grupos teatrais que, antes da “requalificação”, encontraram ali algum lugar com um aluguel barato a ser pago. A brecha que se abriu na região central paulistana a partir dos anos de 1980 se demonstrou não simplesmente como algo “residual”, mas efetivamente vivo, um terreno capaz de abrir as possibilidades teatrais para além dos palcos onde elas se inseriam, e desta forma tornou-se potencial para criações que ultrapassam as fronteiras bem delimitadas das representações teatrais “convencionais”. Ali foi criado, a partir disso, uma peculiaridade potencial no que se refere às margens que formam o logradouro Praça Roosevelt. Ela deixou de ser basicamente um “monstrengo arquitetônico”, e passou a ser reconhecida como um espaço em que foi construída e ativada uma cena teatral paulistana, como diz Rodolfo, “vulnerável em um bom sentido”, aberta a este espaço. De encontro às intervenções urbanísticas de neutralidade e planificação, que em muito nos remetem àquela sala teatral convencional (LEPECKI, 2013), com seu palco neutro e aberto à pré-códigos de representação a serem acionados por um *script* bem dimensionado, os encontros relacionais com a historicidade inscrita nos concretos da Roosevelt não deixaram de ser engendrados por formas de fazer teatro que procuram escapar a separações bem definidas. No que se refere à Praça Roosevelt, os desníveis e ruínas não deixam de instigar processos criati-

vos e, no que se refere ao teatro ali inscrito, propriamente, as fronteiras entre o palco e a vida que lhe supõe admitem maior densidade e dinamismo.

Assim me refiro à teatralidade na/da Praça Roosevelt, e neste momento é interessante fazer funcionar neste texto, que não deixa de possuir seus próprios desníveis e quebras, esta teatralidade que provém dos sentidos de lugar que permeiam a Roosevelt ou, melhor dizendo, que a fazem passar da ideia de um espaço neutro para a vivência de um lugar ocupado. A minha intenção, portanto, é a de passar da “forma da história” para o processo de acompanhar as memórias e teatralidades na Praça Roosevelt que não desconsideram os percalços do terreno, elas inclusive os trazem mais explicitamente à nossa visão, e os desestabilizam pelo simples reivindicar de uma vocação:

Dulce: Agora, por exemplo, tem um pensamento tão retrógrado, tão obscurantista, tão reacionário que diz que “tem tantas outras praças, porque não vão fazer apresentação lá”?

Porque essa tem uma tradição, essa tem uma vocação teatral!



A fala de Dulce faz coro com muitos outros discursos, dentre eles dos urbanistas responsáveis pela “revitalização” da Praça em 2012, que também não deixaram de buscar projetar uma praça que tivesse um espaço reservado para um teatro ao ar livre, ideia que provém dessa vocação (BORELLI E MERIGO, 2013). A praça era o meio do caminho entre o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, o que reforça o imaginário de uma atividade teatral como formação histórica de um espaço urbano (*Ibid*). Dulce continua sua fala me dizendo não saber sobre quais são os fatores que colaboram para que um espaço se torne o que ele é. No entanto, não busco produzir mais planificações, estas textuais, tentando explicar esta questão, afinal de contas, arriscaria cair em determinismos contraproducentes. Vale pensar *como* a Praça Roosevelt é no presente, as formas em movimento que ela admite, e de que maneira as teatralidades ali incidem, provocam, ativam em movimentos quebrados e interrompidos os encontros que lhe dão um sentido de lugar.



Junto à repetição quase exaustiva de expressão “vocação teatral”, que designa o que acontece e o que “sempre aconteceu” na Praça, procuro neste capítulo acompanhar as ocupações e encontros na Praça Roosevelt, junto a memórias que vão emergindo do que é dado a ver em quebras e desníveis. Assim, penso que um registro possível do “estar lá” (no edifício) etnográfico teria que se dar em traços mais interrompidos, muitas vezes montados a partir de rastros da memória e cacos do espaço concreto que parecem compor as relações mutuamente transformativas do teatro com a Praça Roosevelt. Entre as conversas esparsas e as referências que “escapam”, esses cacos vão se juntando para construir e reivindicar a marcação desta “vocação teatral” ao espaço da praça. Para começar a evocar tal materialidade que se forma junto a esta teatralidade, parto em direção a uma escola de teatro construída *com* a Praça.

2.1 “Isto não é uma performance”: em busca de um espaço de encontros

A SP Escola de Teatro, sob a fundação e direção do grupo Satyros, funciona na Roosevelt desde 2010. O prédio de dez andares, que figurava como um cortiço desocupado entre espaços teatrais, foi desapropriado e inteiramente reformado para abrigar salas teatrais, auditórios e bibliotecas. A contrapartida foi do Governo Estadual, sob a figura de José Serra, que após presenciar uma peça de teatro no Espaço dos Satyros 1, lançou a proposta a Rodolfo e Ivam. Rodolfo hoje é coordenador do curso de direção, e Ivam é diretor artístico da escola como um todo que, junto apenas à Escola Livre de Teatro de Santo André, forma a rede de instituições públicas e gratuitas do ensino técnico do teatro no Estado de São Paulo.

A história do grupo de teatro dos Satyros em muito se confunde com as muitas histórias e memórias que permeiam a Roosevelt, uma vez que, embora o grupo comemore, em 2014, 25 anos de atividades, as criações que os acompanham passaram a atingir um protagonismo para além dos palcos apenas quando o grupo alocou uma pequena sala em um prédio ocupado por travestis na Praça Roosevelt, em 2000. Os caminhos que levaram a vida na Praça Roosevelt, essa vida “degradada”, como se diz, “de muito sofrimento humano”, a passar pela pequena porta dos Satyros em direção ao seu palco em chão batido são bem conhecidos, e formam a grande fama do grupo nas memórias do teatro paulistano

(GUZIK, 2006). Ela é recontada, reencenada em livros⁴⁰, em peças dos Satyros, nos desníveis da Roosevelt e nas histórias de transformação espacial que percorrem a Praça até o momento de sua “requalificação”. Convidar traficantes e travestis não só a serem representados nas peças dos Satyros, mas a encenar-se nelas, a representarem no palco seus próprios papéis atribuídos fora dele seria um efeito gerado por uma relação aberta do grupo com o espaço, e inversamente. “Foi essa população nos recebeu aqui”, e se não fosse por isso, dizem Rodolfo e Ivam, fazer o Satyros tal como o Satyros se faz não seria possível.

Ainda que com a “requalificação” e com as vigilâncias urbanas a presença de travestis e traficantes tenha sido parcialmente reduzida à parte de dentro do teatro e às parcelas e desníveis que promovem ocultações na Roosevelt, as portas da SP Escola de Teatro são completamente ocupadas por travestis de modo que são elas quem “devem continuar recebendo os forasteiros”, diz Rodolfo. Essa imagem e memória dos Satyros que se mistura à instituição da SP Escola de Teatro pode nos fazer considerar um movimento unidirecional e unidirecionado, este que retira o que vive na rua e a vida da rua e os reencena em representações sobre o chão de espaços fechados e privados do teatro. Porém, vimos com Lepecki no capítulo anterior que há que se atentar ainda para os encontros abertos e relacionais para pensar essas movimentações às quais me dirijo não como uma forma de transposição sobre algo fechado, mas para pensar as aberturas dialéticas e tensões que se passam e se interrompem do teatro à Praça e da Praça ao teatro. Tento evocar isso considerando não apenas quem ocupa as portas da SP e as portas de entrada e saída dos Satyros, ou mesmo os pontos de passagem da Roosevelt, mas também as movimentações que se descolam delas e adquirem outros contornos.

40 Sobretudo, a dramaturgia organizada de Ivam Cabral sobre o Teatro Veloz como estética teatral dos Satyros evoca muitas dessas movimentações teatro-Praça Roosevelt (2006), bem como a coletânea de contos escritos por dramaturgos, atores e moradores da Praça Roosevelt, *Brothers Cactus, Contistas da Roosevelt*, organizado por Aselmo Bactéria (2006), ex-comerciante e dono do emblemático Sebo do Bac, que fechou suas portas em um momento anterior à “requalificação”.









Pode-se dizer até que a própria escola foi pensada em um momento de tensão vivenciado na Praça Roosevelt, quando Mario Bortolotto, famoso dramaturgo e ator do grupo de teatro *Cemitério de Automóveis* foi baleado dentro do camarim do Espaço Parlapatões de Circo e Teatro. Dias após o ocorrido, no ano anterior à inauguração da escola, Maurício Paroni, também dramaturgo e hoje professor convidado da SP Escola de Teatro, publicou no jornal um apelo, que já indicava caminhos sobre as ruínas que se tornariam escola:

Há uma praça onde passa a vigorar uma estranha proibição de ir e vir. Um dramaturgo que tem um blog chamado "Atire no Dramaturgo" [...] é baleado, espera-se não mortalmente. [...] O próprio dramaturgo não pode contar a condição absurda dessas circunstâncias. Porque de testemunha de seu tempo virou vítima da realidade factual. Esse é o drama: nenhum de nós consegue contar a tragédia, porque não há público que possa entender tal lógica. [...] Na praça emblemática do drama com uma bala parada no ar, vai se instalar uma escola de teatro onde se ensinará o grito. (CASTRO, 2009).

Somos “apanhados” aqui pelos interstícios e não determinações na Roosevelt, não só no que diz respeito a observação distante de seu espaço, que não estaria encerrado ou retratado em roteiros e personagens encontrados no teatro e fora dele, mas que emerge em situações, atingindo como uma bala os que transitam em suas cenas. Com essa imagem de Paroni e o que se desenvolveu posteriormente sobre a escola, somos disparados para violenta incompletude entre vida e cena, “como uma bala parada no ar” cujo drama não reside no futuro iminente da resolução, mas em suas interrupções e aberturas que possibilitam e são possibilitadas pelo “ato político da poesis” (STEWART, 2005), no espaço que cresce com a movimentação entre o que é imaginado ao mesmo tempo que realizado, que é sentido ao mesmo tempo em que opera nos traços rarefeitos do real.

De todo modo, a partir dessas movimentações que foram reverberando sobre a escola e sua projeção, e “que nasceram junto com o prédio” onde ela se encontra, como me disse Rodolfo, os aprendizes vão se descolando das tábuas que significam a sala de aula⁴¹ e vão em direção à

41 A referência é à leitura de Benjamin acerca da crítica do teatro épico de Brecht, que quer

Praça. Assim, é bastante comum presenciar no espaço público da Roosevelt, cotidianamente, exercícios e jogos teatrais, condicionamentos corporais, dentre tantas atividades implicadas na pedagogia de cursos teatrais que aplicam uma relação horizontal entre formador e aprendiz. Rodolfo, acerca da “pedagogia” da SP, ressalta aspectos criativos e fortes dessa horizontalidade a se espalhar pela Roosevelt:

Se o projeto da escola fosse pensado por pedagogos, seria uma tragédia. Porque o pedagogo pensa que sabe como é o ensino. Só que existem muitas formas de ensinar. E na SP a gente colocou que a gente aprende fazendo. Então é por isso que o artista, o aprendiz, é um artesão também, ou seja, no artesanato, artefania daquilo que ele tá fazendo, ele vai criando. E com isso a SP também trouxe uma identidade muito poderosa pra praça. A praça ela respira também por causa da SP.

Em tais performances de formação que se esparramam pela Roosevelt, por vezes era um tanto quanto difícil me dar conta de que o que estava acontecendo de fato tratava-se de um direcionamento teatral. Não foram raras as vezes em que fui cumprimentar os aprendizes ou formadores e obtive silêncio como resposta, uma vez que eles se encontravam naqueles momentos não só como eles mesmos, mas como os personagens que faziam parte da montagens ou encenações.

Em um dia destes, cheguei à Praça Roosevelt por volta das três da tarde, e avistei os aprendizes em fila, caminhando em direção à planificação, de maneira estranhamente organizada, e silenciosa. Por alguns obstáculos que apareceram em meu caminho, bem como pelos desníveis da Roosevelt que ocultam a planificação, não pude presenciar o que ocorreu na chegada dos aprendizes ao local mas, ao alcançar meu destino, avistei Rodrigo e Cláudia, aprendizes abraçados e paralisados em meio à movimentação ininterrupta dos skatistas. Os outros aprendizes, identificados por mim como sendo todos do curso de direção teatral,

se afastar do teatro naturalista e suas “tábuas que significam o mundo”. Um tensionamento interessante com a sala de aula de teatro aqui se inscreve, a partir de Rancière (2012). Congregando justamente a parábola do mestre ignorante ao teatro, Rancière quer pensar o “saber em ação” que não está diretamente implicado sobre “conscientização do público”, mas a uma construção ativa de significados em um *trabalho poético*.

sentavam-se, também paralisados, ao redor do casal que se abraça. Sem compreender muito, encontrei Aleksandra, formadora sueca convidada por Ivam para a formação do módulo performático do bimestre. “*What's happening*”, pergunto a ela, que me responde com um sorriso de empolgação: “*a happening*”!⁴²

O que estava acontecendo, enfim, era um exercício para o *happening*, a ser montado efetivamente dali um mês e cujo título, *Devising and Landscape*, liga-se à experimentação da Praça Roosevelt e seus sentidos de lugar. Aleksandra foi me explicando que o *Devising* partiu de seus estudos, junto à Sara, a respeito do que seria da Roosevelt após a “requalificação”. Sensíveis às brechas e descompassos, aos desníveis, posso dizer, sobre o que se projetou e o que se concretizou no espaço da praça, a montagem do *happening* partiu de uma pergunta bastante simples: “O que você deseja para a Praça Roosevelt?”. Os aprendizes, separados e designados em dois grupos pelas cores púrpura e amarela, foram incentivados a sair da escola e fazer um laboratório na Praça Roosevelt, ouvindo muitas das vozes que ressoam naquele espaço em conjunção às vozes do teatro, que possuem um protagonismo para além dos limites espaciais e teatrais da Roosevelt.

Ao passo em que eu e Aleksandra conversávamos, pausadamente, e acompanhávamos o desenvolvimento do exercício, ocorre uma quebra dos acontecimentos. Ainda que o acontecimento em si já se demonstrasse como uma pausa, uma paralisia, esta foi quebrada por movimentos ao redor que resistiram em cessar, que resistiram em acompanhar o encarceramento dos corpos e do espaço junto a ele. Trata-se de um rapaz que passa a se movimentar em círculos ao redor do casal paralisado, portanto um “skate nos pés e uma câmera na mão”. Por um tempo, ele convidou outro skatista a se movimentar por entre os corpos imóveis, o que se tornou aparentemente uma brincadeira interessante para o vídeo que estava sendo criado, até o ponto em que foi necessário fazer um pedido aos aprendizes, de modo que a apresentação do skatista para o vídeo pudesse ser continuada. “Nós tamos filmando, aqui!”, ele pede, “dá

42 Tanto Aleksandra quanto Sara, sua companheira na formação deste módulo e também sueca, se comunicavam comigo em inglês. Dadas minhas limitações através desta língua, os diálogos subsequentes com ambas serão traduzidos aqui para o português. Optei por manter esse diálogo inicial em inglês, uma vez que ele carrega o sentido do *happening*, expressão cênica e visual que tem como base a improvisação e a participação ativa daqueles que estão presentes. Cohen (1989) pontua que o conceito cênico do *happening*, criado nos anos 60 com o grupo Fluxus, é até mesmo anterior à concepção da performance estética, segundo ele movimento surgido nos anos 70.

licença, dá licença”! O casal paralisado, sem sair das personagens, permaneceu assim: sem boca, sem ouvidos, sem olhos. Só abraços. A situação foi se agravando em cerca de cinco minutos que pareciam intermináveis.

Os skatistas falam: “vai lá pra baixo, sai daqui”!

Os aprendizes, paralisados.

“Tem um espaço aberto ali, vão pra lá”!

O skatista que estava sendo filmado, em outro extremo, começa a pedir: “Corta! Corta!”. A câmera passou a apontar para o chão, e o skatista cineasta, agora falando alto mas não gritando, vira-se para um dos aprendizes sentados: “cês são sem noção, meu! Vocês têm um prediño aí, porque não vão pra lá?” Aleksandra então deixa a minha companhia para poder intervir e direcionar os aprendizes a um desnível desocupado da Roosevelt. A formadora procurou aliviar os ânimos, e abriu o *happening* a outra formação da Roosevelt. A interrupção aqui foi acionada a partir de movimentos e, com isso, o exercício e os aprendizes foram direcionados por Aleksandra à secção ou desnível da Roosevelt designado pelos urbanistas à prática do skate. Ali o espaço é dividido com uma das entradas à Igreja da Consolação e com uma base da polícia militar, e talvez também por se tratar de um desnível cuja delimitação do espaço é bastante limitada, é mais comum presenciar a prática do skate na planificação em si onde, embora existam diversas placas que indiquem a proibição do uso de qualquer veículo sobre rodas, os skatistas demonstram sua maior resistência e maior engajamento sobre sua ocupação da Praça Roosevelt. Então, os desníveis entre os que fazem o *happening* e o vídeo dos skatistas, bem como desníveis espaciais que configuram a segmentação e especificação funcional do espaço da Roosevelt, são invertidos e assim passam a funcionar. Desloco meu olhar das movimentações dos skatistas e o foco volta ao *Devising*, o exercício do dia vai sendo encaminhado, dessa vez com movimentos corporais intensos por parte dos aprendizes. Agora os corpos deveriam se deslocar de acordo com choques empreendidos em direção ao chão do desnível, bem como em direção a outros corpos no mesmo empreendimento, e a partir disso provocava-se o riso. Transeuntes passavam, e alguns paravam para compartilhar a graça, ainda que mantivessem uma certa expressão de dúvida impressa nos rostos.

Os múltiplos *happenings* em exercício para o *Devising and Landscape* seguiram, durante um mês, por todas as tardes de quinta-fei-

ra. Os acompanhei nesses caminhos até que um e-mail em minha caixa de entrada enviado por Túlio, intérprete de Sara e Aleksandra bem como *filmmaker* do *Devising and Landscape*, me alerta que está chegando o dia. Na próxima semana, o *happening* enfim vai acontecer, e no dia seguinte Sara e Aleksandra retornarão à Suécia. O convite vai do *happening* a uma grande despedida. Me preparo e chego à escola no dia e horário combinados, para acompanhar a preparação. O chão do *hall* de entrada está repleto dos objetos mais dessemelhantes. Laranjas rolam para lá e para cá, elas se movimentam em conjunção aos aprendizes, bastante atrasados. Caixas de papelão se misturam a máscaras teatrais, toalhas de piquenique e alfaias. Ao fundo ressoam trovões, e Rodolfo, direcionando a preparação junto à Sara e Aleksandra, começa a se demonstrar desconfortável com a possibilidade da não realização do *happening*, devido à precipitação. Brincado, digo a ele que é possível, “que façam na chuva”! Não, “é impossível. Você já viu skatista na chuva? Aliás, você já viu essa Praça ocupada na chuva? Sem ninguém na Praça esse *happening* vai ser um pouco estranho”, responde Rodolfo, às gargalhadas.

Dos poucos minutos de atraso passamos a horas. As alfaias começam a ser tocadas pelos aprendizes, mas não se trata de um maracatu. As mais diversas batidas do funk invadem a escola bem como a Praça, e em meio às risadas, Sara e Aleksandra indicam a desistência do *Devising*. “Acho que nós podemos só fazer uma roda de conversa lá em cima sobre este mês”, indica Sara, que me convida a participar e falar da minha experiência de campo na Roosevelt. Chegando à sala de aula teatral, Sara direciona a organização da conversa. Primeiro, os aprendizes se dispõem a falar, a partir de cada organização dos grupos, acerca das experiências no tempo do laboratório na Roosevelt, bem com acerca das cenas que foram desenvolvidas para o *happening*. Após isso, Sara me pediu para que falasse um pouco do que andava pesquisando sobre a Praça Roosevelt, e me deu total liberdade para fazer perguntas aos aprendizes. Então iniciamos uma versão reduzida do *happening*, onde eu também atuaria.

O grupo púrpura se encarregou de “coletar desejos”. Os skatistas, segundo Nara, não têm desejo algum, a não ser o de que ativem os banheiros, fechados por fitas de contenção, de modo que eles não precisem sair da Praça enquanto praticam. Desse diálogo com os skatistas, o grupo púrpura chegou à conclusão de que há uma “grande confusão entre público e privado” na Praça, uma vez que os skatistas, assim como

outros “personagens” que percorrem e ocupam o espaço da Roosevelt, a tomariam como um espaço designado para seus respectivos usos. O resultado desses encontros e dissensos na Roosevelt trariam desejos conflituosos que proviriam do que há de mais ausente na Roosevelt: “expressões culturais”. Aparentemente, a referência a qual se dirigiam os aprendizes do grupo púrpura dizia respeito ao ocorrido no dia em que houve o encontro dos exercícios do happening com a montagem video sendo feita pelos skatistas. Alguém que não participava da roda, gritou ao fundo: “e por acaso os skatistas não são cultura”?! Junto a isso, uma aprendiz explicou que a “falta de cultura” à qual fazia referência deve-se a uma expressão que “agregue” todas as movimentações da Praça Roosevelt. Ou seja, ali “as expressões culturais existem em fragmentos” e, ao passo em que buscam estabelecer relações próximas, os conflitos afloram, impulsionando a outras formas de estabelecer encontros no espaço da Praça.

O grupo amarelo então pegou esse mote da aprendiz para pontuar as semelhanças com seu laboratório que, a partir das segmentações da Praça Roosevelt, foi além dela, em direção à adjacente Rua Rego Freitas, onde hoje segundo eles se encontram as travestis que teriam sido expulsas da Roosevelt nos tempos de “requalificação”. Dentre tantas “expulsões” e contenções, conflitos que culminam ou se relacionam com a delimitação dos espaços e desníveis da Roosevelt, a conclusão de ambos os grupos então realizou a construção do *happening* como uma forma de potencializar e positivar os aspectos de *transição* e de *permanência* entre os espaços na Praça Roosevelt. Daí provinham os objetos que entendi como dessemelhantes na pré-montagem do *Devising*: as frutas e caixas de papelão indicavam permanência e as máscaras aludiam a cada “personagem” presente na Roosevelt. O *happening*, enfim, queria colocar em choque e em encontro tais elementos.

A partir disso, reservo essa imagem fazendo referência a capacidade da montagem, tal como é concebida por Taussig a partir de Benjamin (1993), de produzir súbitas conexões entre “traços dessemelhantes”, que nos arremessam a estalos na percepção, a mudanças de cena que longe de completarem a representação, destilam resquícios, sobras. Acerca de tais mudanças de cena, vale aprofundar um pouco outro encontro entre os níveis de análise aqui empreendidos, para pensar tais resquícios, ou sobras, e retornar aos cacos que não deixam de provir das formas construídas e desconstruídas da Roosevelt.



No capítulo anterior busquei evocar movimentações em torno dos desníveis espaciais da Praça Roosevelt em seus processos de transformação e intervenção urbanística como uma relação de engajamento do fazer teatral em encontro com um espaço urbano. Embora as passagens etnográficas que evoquei tenham, em sua maioria, uma relação direta com os grupos e espaços teatrais que encontram na Roosevelt um universo para a criação de suas realidades teatrais, ou seja, aquelas que são encenadas nos limites de um espaço designado como palco, a noção de teatralidade direcionada aos desníveis e ruínas da Roosevelt não provém simplesmente do enquadramento analítico de um espaço urbano ocupado por grupos de teatro. A teatralidade se expande à própria materialidade Roosevelt, de modo que os próprios grupos e demais pessoas relacionadas ao fazer teatral na Praça ligam a vocação teatral deste espaço para além de seus palcos fechados. Dulce, lembrando das brigas no momento anterior à demolição do edifício-praça, já queria fazer evocar uma construção da própria Praça como teatro, se isso se configurasse em um desejo daqueles que a frequentam:

O porquê você sabe. Cada um de nós é um poço de loucura! Então tem uma pessoa por exemplo que não queria que caísse [o edifício-praça] e falava assim: “é o único teatro grego a céu aberto”, e eu falava “bom, todos os teatros gregos são a céu aberto, deste período ao qual você se refere, e outra coisa, o teatro grego pode permanecer. Sem esse edifício, ele vai ficar aqui no chão, você pode fazer um teatro, se você quiser”.

Dulce trazia a ideia de um espaço não mais separado e direcionado funcionalmente para distintas práticas, mas um espaço potencial e livre, passível de diversas marcações e contextualizações do urbano. No entanto, como foi visto acerca do *Devising* e acerca dos desníveis que formam a Nova Praça Roosevelt, vemos mais marcações e enquadramentos, por parte da intervenção urbanística, de espaços destinados a usos específicos, de modo que os que escapam a estas especificações acabam por ser proibidos por placas de indicação e colocados sob a mira vigilante da polícia, que tem sua ocupação assegurada em cada desnível.

A partir dessas marcações e, se é possível intercambiar uma visão urbanística e uma visão teatral da Praça Roosevelt, tal como feito por Williams (2010) a respeito, não curiosamente, do teatro de culto a Dionísio em Atenas, eu poderia descrever cada desnível e sua especificidade na construção de uma apresentação teatral, de modo que, ao fim, chegaria à plateia em contraposição à marcação da área de representação, conforme a situação proclamada. Penso que, contudo, isto implicaria em uma perspectiva unicamente espacial do fazer teatral na Roosevelt, que desconsidera os intercâmbios ocorridos entre seus desníveis, ao mesmo tempo em que paralisa os usos a seus espaços respectivos⁴³. Por certo, a Praça Roosevelt de teatro grego só tem o céu (parcialmente) aberto, e importa então tensionar os desníveis e como eles colaboram para a formação de pequenos palcos ou palcos parciais, considerando sobretudo a dialética aberta e as disjunções presentes no ato de congregar ou relacionar um espaço urbano quebradiço às teatralidades que nele se inscrevem.

Desse modo, em vez de considerar a Praça Roosevelt como um

43 Esta não é uma crítica ao trabalho de Raymond Williams sobre o drama. Note-se que sua preocupação está direcionada à relação entre a dramaturgia das peças (ou seus textos) e a distribuição espacial dos temas e enredos contextualizados em montagens e encenações específicas, com foco direto à construção teatral, o que escapa ou não se insere nas intenções deste trabalho.

teatro, propriamente, quero me movimentar junto à “vocação teatral” na Praça que não se encerra na divisão e distribuição espacial clara entre palco e plateia, ou o que Goffman (2012) chamaria de interações sob foco, os enquadres teatrais que definem o “sentido estrito” utilizado por ele em relação à performance⁴⁴.

Acompanhando os desníveis da Roosevelt, é interessante pensar com Ulf Hannerz (1980) a respeito de como se daria uma organização possível acerca dos encontros empreendidos entre ocupações na Praça. Ele já nos orientava que a atenção antropológica sobre o urbano não deve proceder a partir de um olhar estático, mas sim à maximização da sensibilidade sobre as composições inesperadas que emergem das múltiplas relações que ali se apresentam, e implicam em uma perspectiva relacional semelhante à imagem caleidoscópica, onde uma multidão de personagens admitem novas e diversas composições. Para Hannerz, no entanto, esta imagem caleidoscópica, ainda que possibilite uma configuração teórica sobre a vida urbana de maneira diversa e contínua, sempre está referida a aspectos organizacionais da diversidade, onde este “caleidoscópio” admitiria antes a feição de uma rede (*Idem*, 1997). Ao se apoiar em Goffman, e expandindo sua metáfora dramatúrgica à “cidade como teatro”, Hannerz (1980) indica que é interessante somar a perspectiva dramática à perspectiva da rede, tal como é conceituada por ele, onde pessoas servem-se da materialidade do espaço urbano para desenvolver “linhas dramatúrgicas de ação” que, enquanto tais, podem ser seguidas e delineadas, ao passo em que possibilitam apreender outras relações que se dão propriamente na “segmentação” da vida urbana.

Contudo, como venho tentando evocar, os desníveis e teatralidades na/da Roosevelt caminham junto aos seus cacós, às pequenas quebras e inacabamentos que remetem a outra maneira de pensarmos os “caleidoscópios”. Isso nos lança ao que foi tratado anteriormente acerca

44 Diz Goffman: “Uma atuação teatral [*performance*], no sentido estrito em que usarei agora o termo, é aquele arranjo que transforma um indivíduo em ator cênico, sendo este último, por sua vez, um objeto que pode ser olhado de todos os lados e minuciosamente sem ofensa, e com qual se pode contar para provocar um comportamento participante das pessoas que desempenham papel de plateia” (*Ibid*, p. 165). Bauman (2011) pontua que a metáfora teatral e dramatúrgica em Goffman, a partir d’*Os quadros da experiência social*, está enfocada no palco e nos enquadres que provém dele e o tomam como foco primário para objetivação de encontros e participações colaborativas. Desse modo, neste ponto a metáfora dramatúrgica mais ampla proferida por Goffman em *The presentation of the self in everyday life* (1959), foca-se em direção aos enquadres teatrais reais antes que metafóricos.

da “forma da história” na Praça Roosevelt:

O curso da história como se apresenta sob o conceito da catástrofe não pode dar ao pensador mais ocupação que o caleidoscópio nas mãos de uma criança, para a qual, a cada giro, toda a ordenação sucumbe ante uma nova ordem. Essa imagem tem uma bem fundada razão de ser. Os conceitos dos dominantes foram sempre o espelho graças ao qual se realizava a imagem de uma “ordem”. O caleidoscópio deve ser destruído (BENJAMIN *apud* DAWSEY, 2009, p. 359)

Acompanho aqui a referência de Dawsey (2009) que, ao tensioná-la a partir da catástrofe da história em Walter Benjamin, pontua que tais “estilhaçamentos”, ou as quebras de onde provém os cacos, podem desencadear aberturas e a “capacidade para associações surpreendentes” (*Ibid*, p. 359). Dentre as aberturas desencadeadas pelo *happening* em formação e pelos questionamentos que vieram destes encontros nos desníveis da Roosevelt, vale continuar com o “fechamento” parcial do *Devising* e fazer emergir mais “associações surpreendentes” que disparam sobre a percepção da teatralidade nos desníveis da Praça.

Importa prosseguir e levar a sério as formas inacabadas que montam a Roosevelt, ampliando esta compreensão também às performances enquanto transformações incompletas (SCHECHNER, 2012) que se realizam e se efetuam propriamente no encontro e interpenetração entre o espaço urbano cotidiano e os direcionamentos ou intenções teatrais ali inscritas. Ainda, vale salientar que não estou querendo abolir analiticamente a relação palco-plateia, afinal, “se não há plateia, não há atuação teatral” (GOFFMAN, 2012, p. 166) mas, evocando as movimentações e relações na Roosevelt que, sobre cacos e ruínas *fazem e quebram* a teatralidade, em vez de metaforizá-la completamente, estou pensando em contiguidades e contatos, voltando-me aos desníveis da Roosevelt que desnivelam também as formações urbanas e as experiências teatrais e urbanas ali.

Desse modo, quero trazer ao texto estes desníveis que, antes de se demonstrarem como palcos segmentados sobre as práticas e apresentações de cada “nível” da Roosevelt, não deixam de provocar quebras e, com isso, novos encontros.

Na apresentação com os aprendizes e formadores, falei brevemente a respeito das separações parciais que permeiam, constroem e desconstroem a Roosevelt. Sara, após esta apresentação improvisada de minha parte, falou cadenciadamente e um pouco em tom de despedida as intenções que permearam o *happening*. Por mais que tal encenação não tenha de fato acontecido, pelo menos não como o minimamente esperado, ela diz que não deixaram de ser produzidas novas possibilidades da “arte em encontro com a Roosevelt e a memória de sua paisagem”. Encontro foi a palavra-chave que ela dirigiu a nós, pontuando essas inscrições artísticas na Roosevelt não buscavam “reconstruir o lugar, mas criar com ele mais um espaço de encontro”. Uma vez que utilizei repetidas vezes a palavra performance para designar o *Devising and Landscape*, parte das palavras de Sara foram dirigidas à nomeação de performance com que enquadrei o *happening*, e após uma bela exposição, ela prosseguiu:

Isso não é uma performance. Todos aqui foram atores, e tivemos até antropologia conosco. O que fizemos e o que questionamos é sobre como criar um espaço de encontro em vez de um palco. Como agir em vez de simplesmente demonstrar. Isso é também um convite às pessoas a serem e a criarem. Não precisamos buscar entrar em contato com o espaço a partir de ideias já formadas, mas agir com ele.

Nas imagens de permanência e transição que foram evocadas através dos objetos (porque as encenações “finais” não chegaram a ocorrer) vemos então esses desejos e capacidades do que se apresenta de *buscar* criar algo novo a partir dos encontros e seus inesperados, ao mesmo tempo em que não deixa de trabalhar para evocar memórias, afetos, não deixa de procurar produzir permanências e movimentos de transição. Essa criatividade e poética de abertura aos encontros e desencontros, quebras espaciais, ocultações e visibilidades, importam para pensar etnograficamente com as muitas movimentações sobre estes desníveis e ruínas na Roosevelt. Desse modo, acho importante sublinhar, junto à fala de Sara, que as movimentações em torno do *Devising and Landscape*, com a floração de conflitos, com a busca de produzir encontros outros, não nos leva a pensar em uma intenção teatral a ser inscrita no espaço da Praça a partir de ideias previamente estabelecidas, mas sim uma intenção que procura caminhar junto às ocupações já presentes.

A busca por agregar e construir “transições” e “permanências”

manifestada na montagem do *Devising* permite a emergência, no fundo da imagem, dos cacos, quebras e desníveis que compõem a Roosevelt, a “memória de sua paisagem”, como disse Sara. Enquanto os atores projetam subir à Roosevelt com novos objetos, no intuito “mapear” projeções para o futuro da Praça, uma materialidade formada por desníveis e cacos do espaço concreto não deixa de ativar memórias, e, através delas, provocar encontros surpreendentes. Os cacos podem ser inesperadamente conjugados, formando uma imagem marcada pela dialética entre o teatro e o espaço, que me permite falar, acompanhando a Roosevelt e aqueles que engendram ocupações à Praça, da teatralidade que perpassa suas práticas, assim como das memórias que estão incorporadas ao concreto de seus espaços desnivelados. Desse modo, a despeito de seu caráter quebradiço ou fragmentário tanto do espaço concreto da Roosevelt quanto das teatralidades que com ele se movimentam, como evocado através da montagem do *Devising*, vemos os caminhos possíveis entre essas quebras que podem provocar novos encontros, ao passo em que vão, de maneira ambivalente e transformativa, incorporando e ativando as memórias e histórias que caminham com o espaço.

Isto posto, vale o exercício de percorrer mais caminhos para pensar tais fragmentos, ou pequenos cacos que disparam à nossa percepção da Praça Roosevelt e os sentidos que percorrem seus desníveis. Durante o período de pesquisa de campo que realizei na Roosevelt, e conforme venho tentando trazer ao longo deste trabalho, esses cacos não cessam de disparar sobre aqueles que transitam e ocupam a Praça. Penso que o interessante é que, junto a estes cacos, histórias e apresentações vão sendo formadas, à semelhança e contiguidade com o espaço de onde emergem. A partir de agora, o jogo é caminhar junto a estes fragmentos carregados de histórias em encontro com as movimentações da Praça, de maneira a evocar o modo com que cada um deles pode remeter a uma formação quebradiça desta “vocalização teatral”, das teatralidades, das memórias e sentidos de lugar que a Roosevelt propaga.

Para começar com estes encontros na Praça Roosevelt, com a ajuda de um azulejo e de uma peça teatral podemos pensar as subversões e questionamentos acerca do nome próprio “Praça Roosevelt”, a primeira instância que designa o sentido de um espaço urbano delimitado. Seguimos com os caminhos que levaram a estes fragmentos.

2.2 O azulejo e a peça teatral: entre os nomes e os sentidos de um lugar

Em uma quarta-feira à noite, supostamente o dia mais tranquilo na Praça Roosevelt – a quarta-feira é um dia de não-encenação dentro dos teatros⁴⁵ – estou esperando para conversar com Sam, atarefada na recepção do espaço Parlapatões. Estou sentada no convencional “banco de praça”, daqueles de madeira volteados em adereços de ferro, o único existente na Roosevelt e pertencente aos Parlapatões. Deste banco vejo uma movimentação em rosa choque do outro lado da calçada. Logo faço as ligações mentais: aquele movimento de mais ou menos seis pessoas tratava-se do movimento Tanq_Rosa_Choq, liderado pelo Cão Rosa Choq, um ator reconhecido pelo seu trabalho no Teatro Uzyna Uzona, o Teatro Oficina. Minhas pesquisas preliminares ao campo me alertavam sobre as ações performáticas do grupo na Praça Roosevelt, mas até então, depois de aproximadamente três meses de campo, ainda não tinha encontrado ninguém que tivesse ligação com o movimento. A pergunta direcionada a eles, juntamente a uma apresentação rápida, já se tornou uma marca para mim na forma de me posicionar no campo – “o que está acontecendo aqui?” – esta me parece uma maneira conveniente de instigar a fala de maneira não marcada. Então Paulinho, o Cão Rosa Choq, e um rapaz de capacete rosa choque começam a disputar a fala ou a minha atenção (o que até então não havia acontecido em campo), Paulinho preocupado em explicar a história do movimento e o rapaz de capacete, estudante de antropologia, interessado em entrar numa discussão sobre Viveiros de Castro e Deleuze.

Eles estão vindo da manifestação dos professores municipais que acabara de acontecer na Av. 23 de Maio, indo em direção a um espaço recém ocupado pelo movimento, nas imediações do Baixo Centro, e me convidam entusiasmadamente para acompanhá-los. Assim como na atividade mais cotidiana de retornar ao lar com as roupas de trabalho já desarrumadas, os rapazes em rosa retornam à ocupação, em silêncio, com vestes cansadas e desordenadas. O silêncio se relacionava ao andar, mas não às cores e aos personagens que se apresentam em uma caminhada. Suas vestes formam a conjunção de muitos adereços, entre eles

45 Embora cada um dos teatros presentes na Praça Roosevelt tenham produções individuais e apenas eventualmente compartilhem alguma organização conjunta para as apresentações teatrais, a quarta-feira é um dia de não encenação dentro dos teatros, o que demonstra uma organização mínima.

uma “caceta” – uma perna de manequim feminino rosa, que ao mesmo tempo em que é um “cacete” é também uma “boceta” –, fitinhas de Nosso Senhor do Bonfim, cada uma com um tempo de uso, um cinto de balas para metralhadora e uma máscara de Darth Vader, todos em rosa. A cada apresentação de seus adereços, as conversas caminhavam no sentido de explicitar a movimentação do movimento Rosa com a Praça Roosevelt, tendo Paulinho tomado a frente da narrativa e estabelecido uma linearidade dos fatos.

Segundo ele, o movimento Rosa_Choq tem início em 2009, na ocupação da reitoria da USP denominada Canil, que culminou no confronto com a polícia militar onde os pertencentes à ocupação enfrentaram a tropa de choque com canhões explodindo rosas e o “tanq rosa choq”, um carrinho de supermercado adereçado com fios de neon cor de rosa. Após o evento de desocupação do Canil por parte da tropa de choque, o movimento tomou para si a caracterização do rosa como uma resistência às investidas armadas e truculentas da polícia. O “choque” da forte cor rosa, segundo Paulinho, é uma força sensível que vence a força do “choque”, dos “homens de cinza e os vários nomes que podem ser dados a essas pessoas”, tal como ele reforça. As experimentações do movimento também dão a cor e o contraste rosa ao cinza urbano e fazem parte de pesquisas e discussões a favor de ocupações e intervenções artísticas que reativem espaços ociosos no centro da cidade de São Paulo. Passados três anos desde a ocupação Canil, é chegado o contato do Rosa_Choq com a Praça Roosevelt, no momento de reinauguração da Praça após a reforma com a apresentação “Existe amor em SP”, que contou com a participação de artistas como Criolo e Karina Buhr.

Paulinho fez ali, no palco de reinauguração, seu manifesto em prol da praça “RosaVelt”, que narra o potencial corte da cabeça do ex-presidente estadunidense Franklin Delano Roosevelt e coloca uma RosaVelt no lugar⁴⁶. A participação do movimento em organizações na Praça Roosevelt foi intensificada. Dois meses após a reinauguração da Praça, Celso Russomano, candidato à prefeitura de São Paulo pelo PRB, possuía uma parcela significativa das intenções de voto, o que levou os Rosa_Choq, resistentes e contrários à sua eleição, a movimentar-se em torno da manifestação “Amor Sim, Russomano não”, que no dia 5 de

46 O busto de bronze de Franklin Roosevelt, presente no edifício-praça desde a inauguração, foi arrancado da Praça Roosevelt em um momento preliminar à “requalificação”. Paulinho, como ele mesmo diz, reencenou neste dia tal ato através do corte da cabeça de Roosevelt.

outubro de 2012⁴⁷ reuniu milhares de manifestantes na Praça Roosevelt, colorida em rosa por seus cartazes e roupas.

O projeto urbanístico bastante carregado da Praça Roosevelt, juntamente aos movimentos artísticos e teatrais que ali fazem sua história, se tornou um lugar inventivo para a atuação do movimento Tanq_Rosa_Choq, cujo nome agora está encrustado às bordas geográficas da Roosevelt. Para além desta história do movimento contada por Paulinho, eu já havia percebido que a denominação “Praça Rosa” vive no vocabulário e é encenada por aqueles que transitam e que ocupam esses concretos no centro da cidade. Me deparando com a narração da vivência dos “rosa_choq”, estou me perguntando, por que, então, eu ainda não havia visto nenhuma coloração rosa pelos caminhos da Roosevelt?

Ademais, havia percebido que, aos fundos da Praça, quase que imperceptível, figura uma montagem em azulejos com o escrito “Praça Rosa”. Essa composição existiu nas minhas andanças como um fantasma, como um artefato carregado apenas de passado que não encontra mais o seu lugar, a não ser nas conversas de bar e nos poemas e canções improvisados com a ajuda da cerveja. Benedito Bergamo, o Benê, “morador do centro por vocação, advogado nas horas vagas e escritor”, em um destes dias, cantou para mim o refrão da protagonista de seu romance sobre a Praça Roosevelt, a ser lançado⁴⁸. O romance acompanha uma vendedora ambulante de rosas e véus, que perambula pela Praça sem sucesso nas vendas, e por isso entoando o melancólico canto que através de um jogo de palavras transforma o nome da Praça Roosevelt:

Rosas e véus
Rosas e véus
Rosas para o amor
Véus para a dor

47 “Artistas fazem hoje ato contra Russomano”. *Folha de São Paulo*, 5 de 2012.

48 Benê me autorizou a reproduzir aqui seus escritos e, no caso, o canto da protagonista de seu romance.



Entre florações e ocultações, a personagem de Benê não cantava simplesmente a Praça Rosa, mas trazia para esse rosa a continuação da Roosevelt sob véus.

Depois do encontro intempestivo com as poucas pessoas do movimento na calçada em frente ao Parlapatões, me parecia que, de fato, aquelas pessoas vestiam de alguma forma o imaginário Rosa marcado por práticas na Praça Roosevelt. No entanto, me parece que esse rosa se caracterizaria agora por uma passagem pelo meio urbano, deixando ocupações para outros lugares.

Retornando dessa lembrança, me encontro novamente entre a história do movimento Rosa_Choq com a Praça Roosevelt. Paulinho, o rapaz de capacete e as outras quatro pessoas em rosa continuam a pacientemente me apresentar aos seus adornos enquanto caminham para a frente, me levando em direção à ocupação na Rua do Ouvidor. Faço referência à montagem dos azulejos, e Paulinho, como numa lembrança vaga, me diz que a montagem foi feita por eles muito, muito tempo atrás, em uma das intervenções ocorridas entre as performances que pintaram a Roosevelt de Rosa. O convite dado para conhecer a ocupação na

Rua do Ouvidor foi reforçado em meio a esse contar, no entanto, me lembrei de Sam, devo ficar ali mesmo na Praça Roosevelt para esperá-la, e senti que essa seria a deixa para que respondessem à minha dúvida: “e agora, o que vocês fazem na Roosevelt?”, perguntei ao Paulinho. A pergunta parece soar como algum tipo de ofensa, e o rapaz de capacete dispara: “você precisa ampliar a sua concepção de espaço. A partir da Praça Roosevelt nós estamos ocupando o comum⁴⁹. Vê, a praça não é um território”! Passei por um instante de choque, pensando se a conversa ainda se referia a Deleuze, e Paulinho, já a uns dez metros de mim, grita para que eu o procure: “Paulinho *inn Fluxus*, Cão rosa choq”, esse é o nome.



49 Os coletivos que encontrei resistem a se referir ao “urbano”, devido à conotação que a palavra toma em relação ao “público”. Uma vez que o público é controlado pelo Estado, as suas reivindicações buscam o comum. Um trabalho da parte destes coletivos, e aqui posso citar sobretudo a movimentação política do coletivo Tanq_Rosa_Choq, vai em direção ao “mapeamento do comum”, o que indica também outras significações do espaço da Praça Roosevelt para além daquelas projetadas e efetuadas pelo urbanismo.

Nenhum outro sinal do movimento Rosa. Já estamos em 7 de junho e estou chegando à Praça Roosevelt para assistir à exibição dos minidocumentários que Tata Amaral, conceituada cineasta Brasileira, organizou para o projeto RUA!, focado em manifestações e atividades artístico culturais ligadas à cidade de São Paulo e ao seu centro. O coletivo Tanq_Rosa_Choq é tema de um de seus documentários. Neste mesmo dia, este mesmo coletivo organizava o encerramento do Festival pela desmilitarização e contra a violência policial, na Praça Roosevelt, que foi impedido pela prefeitura e barrado pela GCM, a Guarda Civil Metropolitana, fato até então desconhecido por mim. O festival pela desmilitarização, que deveria contar com um palco para apresentações e para a organização da assembleia, ficou limitado ao carrinho de supermercado Tanq, escondido na parte de trás do telão que exhibe os minidocumentários de Tata. A construção da Praça contribui para essa ocultação: entre o telão e o carrinho Tanq, um desnível que separa espacial e visualmente a Praça Roosevelt da Rua Augusta. Espalhados pela Praça dezenas de cartazes localizam a exibição dos minidocumentários através do escrito “RUA!”, em forma de placas de trânsito, enquanto ao lado do telão organizam-se os guardas-civis, a postos para qualquer movimentação que escorregasse para além dos que se aglomeravam, sentados, na improvisada sala de cinema Roosevelt. Algumas pessoas vestidas em rosa caminham ao redor, mas as “armas sensíveis” em rosa choque, como são denominados os adereços do coletivo, parecem estar todas bem arranjadas e escondidas dentro do carrinho Tanq. Revisito a canção da protagonista de Benê como uma imagem que me mostra o telão-véu cobrindo o dessa vez não disparado rosa-choque.

Durante uma certa agitação causada por Paulinho, que abaixou as calças e se curvou de costas para a polícia, gesto conhecido em São Paulo como “bundão”, o carrinho Tanq surge em disparada para a frente do telão, dirigido por uma mulher que veste calcinhas por cima de uma meia arrastão. Junto a ela e Paulinho estão o rapaz do capacete e mais algumas vinte pessoas que carregam um *pallet*, coberto por um lençol de cetim cor de rosa, todos acompanhando o carrinho, que agora está estacionado de frente para a CGM. Eles fazem uma pequena pausa para acompanhar a desorientação da polícia frente ao “bundão” de Paulinho, e então o carrinho segue em disparada pela Praça Roosevelt inteira, e agora chama atenção com balões, bolas de sabão e outros diversos obje-

tos cor de rosa sendo atirados para cima, imagem em primeiro plano que se mistura à vista da torre da Igreja da Consolação. Acompanhando a volta do carrinho Tanq, que está se dirigindo à base da CGM em um dos quiosques de vidro da Roosevelt, vejo um grupo de pessoas pintando coloridas silhuetas humanas no chão. Deste lado da Praça está acontecendo também, e ao mesmo tempo, uma apresentação de *breakdance* e uma batalha de *rap*⁵⁰, enquanto skatistas não cessam de girar em torno de todas essas performances.

Aqui uma imagem bastante viva de encontros e desencontros simultâneos que se realizam nos desníveis da Roosevelt dispara à nossa visão, de modo que os pequenos e fragmentados “palcos” onde ocorrem as performances, organizadas cada qual de acordo com ativações específicas dos chãos que formam a Praça Roosevelt, nos disparam a um intenso mesclar que não opera rigidamente através de separações. Elas ali se chocam em confluência aos desníveis, de modo que as passagens entre eles empreende movimentações que se encontram, provocam abalos, desestabilizações.

Acompanhando o canto da protagonista de Benê, talvez essas performances (des)encadeadas no espaço da Roosevelt não significassem um “desvelamento” da Praça Rosa ou, mesmo que a Praça Rosa e sua memória estivessem sendo “desveladas” naquele momento, é interessante acompanhar Barthes em uma outra compreensão possível do desvelar, do tirar o véu, presente em uma de suas leituras do teatro épico de Brecht:

“Desvelar” não é tanto retirar o véu quanto despedaçar; no véu, em geral se comenta apenas a imagem do que esconde ou escamoteia; mas o outro sentido da imagem é também importante: o *coberto*, o *sustentado*, o *seguido*; atacar o escrito mentiroso é separar o tecido, colocar o véu em pregas quebradas (BARTHES, 2007, p. 316, grifos do autor).

O “desvelamento” e o “despedaçamento”, o “abalo”, na leitura de Barthes sobre este teatro épico de Brecht, o levaram a considerar

50 A batalha de *rap* consiste em dois *MCs* que se desafiam através das rimas; a plateia decide o vencedor. Como um subgênero da categoria *freestyle*, é comum que as batalhas não ocorram em conjunção com outras apresentações, no entanto, neste dia na Praça Roosevelt, cada rima improvisada dos *MCs* tinha o acompanhamento dos dançarinos de *break*, o que em si já possui também um caráter competitivo.

mais uma compreensão deste teatro como sismologia do que como semiologia (*Ibid*). Dawsey (2007), a partir da sua leitura de Barthes, nos dá a pista de que entre essas quebras e despedaçamentos engatilhados pelas performances podemos apreender tal “antidisciplina” de seus estudos sob a chave da sismologia. E assim seguimos, e voltamos, aos cacos que sobram destes abalos, seguindo seus caminhos.

Por certo o prefeito José Vicente de Faria Lima⁵¹ nomeou a Praça Roosevelt em homenagem ao ex-presidente dos Estados Unidos da América Franklin Delano Roosevelt. O movimento do *sprawl* estadunidense na gestão de Delano Roosevelt deu vazão às *free-ways*, *new-towns* e tantas intervenções urbanísticas que ocorriam, tanto lá quanto aqui, em momentos distintos. A história foi trazida, e assim foi pensada a Praça Roosevelt, que não só homenageava Franklin Roosevelt através de seu nome, mas queria fazer ativar essas políticas urbanas em um espaço público por excelência. O Pentágono da Praça também foi nomeado de acordo, e um busto de bronze de Delano Roosevelt ali foi instalado. Das incompatibilidades iniciais entre o que se construía aqui e o que era talvez vivenciado em outro extremo geográfico surgiram outros tantos questionamentos e ironias, relacionados tanto no que se refere à denominação deste espaço como “praça”, até a caracterização desta Praça a partir da busca de construir seu imaginário e suas práticas ao redor da figura de um presidente estadunidense.

De Certeau (1998) nos diz que os nomes próprios, ainda que operem a partir de uma razão funcionalista, possuem reservas de significações que fazem caminhar. À maneira de uma “vocação” (*Ibid*), o que faz caminhar nestes “lugares” designados, mais do que os direcionamentos concretos que eles proporcionam, “são relíquias de sentido, e às vezes seus detritos, restos invertidos de grandes ambições” (*Ibid*, p. 185). Ao caminhar junto a estes detritos, o fragmento, o caco da montagem em azulejos possibilitou evocar a teatralidade que permeia as movimentações sobre a Praça Rosa e, acompanhando mais de perto as subversões do nome “Praça Roosevelt” através destas performances, vale tensionar

51 A construção da Praça Roosevelt foi uma combinação de duas gestões – a de Faria Lima, de 1965 a 1969, e de Paulo Maluf, de 1969 a 1971. O nome da Praça, ainda nos projetos iniciais, foi pensado na gestão de Faria Lima (PORTO, 1992), e de acordo com o PUB, o Plano Urbanístico Básico, que foi o Plano Diretor para a cidade de São Paulo elaborado ao final desta gestão (PALMA, 2012)

aqui outro fragmento que nos arremessa a esse constante *formar* da Roosevelt e de suas teatralidades. Aqui um movimento interessante acontece: enquanto escrevo uma etnografia junto às teatralidades que formam a Roosevelt, me deparo com uma peça teatral, escrita em um momento anterior às intervenções urbanísticas de “requalificação” espacial, por uma dramaturga alemã acerca da “vida na Praça Roosevelt”.

“Você conhece a história d’A vida na Praça Roosevelt”, me perguntou Rodolfo,

A Dea [Loher]⁵² tava aqui em São Paulo e aí a gente se conheceu meio por acaso, eu falo alemão, então eu conversei com ela, ela tava aprendendo português na época. Ela tinha uma incumbência, de uma companhia alemã super importante, de escrever um texto sobre a cidade de São Paulo. E ela tava escrevendo esse texto, só que quando ela chegou em casa, o lap tinha desaparecido com todos os escritos dela. Ela tinha sido assaltada e tava com muito medo, e ela tava sozinha em São Paulo. Aí ela ligou pra mim, que ela tinha acabado de conhecer. Ela disse: "olha, desculpa, eu não conheço ninguém aqui, teve um assalto no apartamento que eu to hospedada e eu não sei o que fazer, é a primeira vez que eu tô no Brasil e eu tô com medo de que aconteça alguma coisa". Aí eu falei "você pode ficar hospedada na minha casa". E daí de primeiro de novembro até final de janeiro daquele ano, ela ficou hospedada na minha casa e foi conhecendo todas as histórias da Praça Roosevelt. "Ah, essa história é de fulano, essa história é de sicrano. Aí fulano fez isso, aí, fulano fez aquilo"... a gente discutiu muito as coisas que aconteciam aqui e tal. Quando foi em março, 31 de março [de 2004], a gente foi se apresentar no Festival de Curitiba e ela falou "eu tenho um presente pra vocês". E ela é considerada a maior dramaturga viva hoje da Alemanha, e ela mandou o texto em alemão Das Leben auf der Praca Roosevelt, da montagem alemã, e nós montamos aqui.

A peça de Loher fez parte do conjunto de sete encenações do grupo Satyros, cada qual sendo montada em um dia da semana e cujo nome “E se fez a Praça Roosevelt em sete dias”, queria trazer à tona as experiências de um cotidiano “sombrio”, como se refere Rodolfo, da

52 Dramaturga alemã.

Praça Roosevelt. Ainda que as encenações tenham ocorrido muitos anos antes da “requalificação” espacial, elas possibilitam adentrar e marcar, em um tempo presente, a teatralidade em encontro com a Praça Roosevelt na formação de seus sentidos de lugar. Ali, naquela peça de Loher, cada “personagem” presente na Praça passa ao lado de dentro do teatro, e as histórias vivenciadas na Roosevelt admitem contornos sofisticados para questionar as representações do espaço que ali intervém. *A vida na Praça Roosevelt*⁵³ foi escrita a partir de uma observação atenta, que passa a nós agora através de seu roteiro, e convoca nossa imaginação no que tange acompanhar ocupações e seus questionamentos não só através do período em que a peça foi escrita e encenada, mas nos desníveis e de-estabilizações que não deixam de fazer-se presentes.

Já no título da peça, que carrega o nome próprio da Roosevelt, vemos indícios de que aquele espaço pode fazer movimentar algo mais do que está contido em sua denominação. Adentrando suas cenas, as ironias acima evocadas começam a surgir. Em um esquete específico, vemos duas travestis conversarem em uma mesa de bar:

AURORA: Dezoito ou dezenove. O primeiro emprego de verdade depois que fugi de casa. Quer dizer, na verdade eu tinha quinze ou dezesseis. E eu consegui a vaga na boate. Naquele tempo eu ainda era menino. Os gringos gays vinham da Flórida e levavam a gente para o quarto dos fundos. Eu tinha que fazer com que eles enchessem a cara de whiskey e champanhe o máximo possível. Ganhava uma comissão por cada drinque. Um crédito. Eu vivia disso. Esses malditos estrangeiros ficavam prestando atenção que nem cão de guarda, para que você não deixasse de beber também. Eu passava o dia inteiro dormindo, à noite ia para o bar, ganhava uma refeição e comprava bebida com os meus créditos, pra curar a ressaca. *Pausa.* Não consegui ver o canal do Panamá nenhuma vez.

53 Título da peça, primeiramente montada na Alemanha após um laboratório de Dea na Praça Roosevelt e das relações dela com o grupo Satyros, e posteriormente montada também na Alemanha pelos próprios Satyros. “A vida na Praça Roosevelt” de Dea Loher estreou na Bienal de São Paulo, e a sua releitura pelos Satyros estreou na Praça Roosevelt algum tempo depois, já fazendo parte do conjunto de sete encenações “E se fez a Praça Roosevelt em sete dias”.

CONCHA: Durante cinco meses –

AURORA: Cinco meses de cara cheia, direto

CONCHA: Torta demais pro canal do Panamá

AURORA: Nunca vi o canal do Panamá e agora estou aqui na Praça Roosevelt. Isso também é uma ironia.

CONCHA: Mas a Praça não é dele. Não é do Teddy, é do Franklin.

AURORA: Fica tudo em família.

CONCHA: Você trepou com eles, com os americanos.

AURORA: Iiiiih, eu cuidava da minha reputação. Eu só fazia truque. A gente chamava assim. Era truque, não era puta (LOHER, 2004, pp. 45, 46).

Era irônico que Aurora estivesse na Praça Roosevelt depois do Canal do Panamá, era truque o que se fazia com os “gringos”. Rodolfo diz que era impossível eles não montarem esta peça na Praça Roosevelt, “todas essas histórias tinham acontecido de verdade”, ele diz. Então, essas ironias carregadas nos nomes, no movimento de passarem da rua que designam ao teatro nela inscrito, podem passar também, em conjunção e simultaneamente, do teatro à Praça, bem como de uma dramaturgia a uma etnografia que acompanha as quebras da Roosevelt e os sentidos que caminham com elas.

Fernanda, cantora da banda *Fábrica de Animais* e atriz do Satyros, certo dia relembrava um poema que havia sido recitado no dia anterior na Praça Roosevelt, sobre como nós, apesar de nos comunicarmos parcialmente e frequentemente a partir de expressões idiomáticas da língua inglesa, pensamos e sonhamos verdadeiramente no português. Então, ela diz, “não me venham falar que eu trabalho na Praça Roosevelt, porque aqui é 'Rúsvel'”!

O nome *Roosevelt* pode ser que nunca tenha sido vinculado de fato a esta praça onde a retroflexão do “r” no inglês não é exercitada para a pronúncia de Roosevelt, daí talvez o jogo de palavras com “rosa” tenha sido facilitado desde a origem da Praça. Mas há mais: talvez precisasse de cor, também. Sobre o concreto cinza e sem árvores pode-se dizer que as práticas buscaram algo mais do que “verde”. Benjamin (2009) fala de uma magia anárquica dos nomes das ruas, dotados, mais que de uma ideologia ou uma pedagogia, de um insuperável poder pelo qual passado e presente se interpenetram, na transitoriedade própria que mo-

vimenta a vida na cidade (SHERINGHAM, 2006). Chamemos a Praça Roosevelt de “Rúsvel” ou de “Praça Rosa”, seja com fricativas ou velares, há muitos sentidos aí carregados. “Efeitos de dissimulação e de fuga” do totalitarismo funcionalista, diria De Certeau (1998, p. 188) que tornam o lugar em lugar praticável e que, a partir de fragmentos, restos, cacos, constroem uma “geografia segunda”, uma “geografia poética” sobre a geografia literal no momento em que os nomes deixam de ser nomes no sentido preciso e passam a ser práticas espaciais memoráveis (*Ibid*).

Voltemos à peça de Dea Loher. Para além das ironias, cabe também pensar nas ocupações que as acompanham. Em outra cena, vemos Sr. Mirador passar por essa “geografia poética”, de estranhamento ao mesmo tempo que de pertencimento:

Sr. Mirador: Um dia entrei numa livraria para descobrir por que a Praça tinha o nome de Roosevelt. Que significa isso, perguntei a uma senhora atrás do balcão. Uma pergunta simples: meu trabalho não tinha sentido. Eu sabia. Talvez fosse diferente se eu conseguisse encontrar relação nas coisas. Roosevelt fez o que, exatamente? E por que essa praça de merda tem esse nome? O que esse Franklin tem a ver com a gente? Onde está a nossa história e onde eu apareço. Não pode ser tudo pura arbitrariedade. Tem de haver uma razão para eu estar aqui. Pausa. A minha desgraça começou numa noite em que vi alguém debaixo das árvores e quis acreditar que fosse coincidência. Eu me aproximei devagar e a coincidência saiu correndo. Saiu correndo e sumiu. Mas eu tinha reconhecido ele. Por que eu estava aqui (LOHER, 2004, p. 6)⁵⁴.

54 A peça de Loher indica um interessante horizonte de pesquisa entre antropologia e o teatro que se faz na Praça Roosevelt, que vai desde a complexificação das fronteiras entre palco e vida, real e fictício, até a própria reflexão do fazer etnográfico neste espaço urbano. Ainda que existam outras peças que trazem a Praça Roosevelt para dentro de seus scripts, frente ao recorte que empreendi nesta dissertação optei por trazer apenas a peça de Loher e discutir com ela a questão do nome “Praça Roosevelt”. Ali esta questão está bastante marcada, bem como a própria peça se tornou um foco do contar e do lembrar que envolve a Praça Roosevelt.





É possível apreender através do Sr. Mirador a dupla face do nome. O vazio e o estranhamento que provoca ao remeter-se a um nome carente de significação, mas ainda assim passível de uma nova poética, mais cor de rosa ou viva, agora acompanhada por uma vivência, uma um sentido de lugar, ainda que as coincidências e os encontros saiam correndo e sumam.

Das práticas de um lugar vivido e as memórias que o compõem, dos nomes, palavras, peças de teatro e pequenos cacos que atestam presenças fugidias, escorregadias, é possível discutir a memória que caminha com a Praça Roosevelt não através de um nível psicológico. O “problema” antropológico da memória pode ser encarado de outra forma, podemos nos remeter ou falar sobre uma “trans-comunicação entre sentidos e coisas” (SEREMETAKIS, 1996), uma vez que a memória se encontra dispersa, fragmentada, mas ainda assim replicada e mediada pela prática que emerge da relação entre “atos corporais e objetos densos” (*Ibid*). As “coisas” ligadas aos nomes foram lapidadas aqui, através da montagem em azulejos como “objeto denso”, e da peça de teatro como um encontro entre todos esses cacos. Mas, mais coisas podem ser trazidas para fazer reverberar os sentidos de lugar na Roosevelt e os encontros que lhe dão forma.

2.3 As placas: entre mapas, projetos e projeções

Podemos retornar aos gráficos que planificam as formas desses encontros: projetos arquitetônicos e mapas que, mesmo após a “conclusão” da construção da Nova Praça Roosevelt, permanecem expostos, na forma de papel e tinta, entre os desníveis da Praça, como no quiosque aludido no capítulo anterior. Tomando-os também como “objetos”, através de suas exposições, importa recompor sua densidade: eles não estão sós, eles não planificam completamente. As memórias que fazem esta Roosevelt como lugar praticável são justapostas aos mapas e projetos e, se me remeti a eles anteriormente para falar sobre os processos de transformação espacial realizados na “requalificação”, vale tomar o que sobra deles, compondo memórias incorporadas ao espaço.

Na porta de vidro que dá entrada ao Teatro do Ator, antigo Cine Bijou, estão expostas fotos, mapas e projetos para a Praça Roosevelt que, assim como no quiosque sobre a planificação da Praça, também possuem uma ordem cronológica. Este teatro poderia ser compreen-

dido como outra “mancha” (BENJAMIN, 2011) na Praça Roosevelt, uma vez que ele faz irromper, como em um estalo, uma conexão entre passado e futuro. Ao falar dele as memórias mais aleatórias o relacionam ao Cine Bijou, emblemático espaço *underground* para cinéfilos paulistanos. Ali eram projetados os filmes censurados,

Estávamos em plena ditadura militar. O governo proibia filmes mesmo pra quem tinha mais de dezoito anos. Nem os adultos poderiam assistir a alguns filmes naquela época. *Laranja mecânica*, por exemplo. [...] Só havia um cinema em que deixavam a gente entrar: o Cine Bijou [...] exibia filmes de arte; festivais de diretores famosos. [...] O cinema foi aos poucos entrando em total decadência. Meu amigo Ricardo contou ter visto uma ratazana enorme entre as poltronas. A ditadura acabou (COELHO, 2012, s/p).

Quando contei aos meus pais que fazia pesquisa na Praça Roosevelt, ouvi mais uma vez a tão repetida história de que minha mãe havia se apaixonado pelo rapaz mais estranho da escola (meu pai), que a levou pra assistir *Laranja Mecânica* no Cine Bijou: “o filme e o lugar eram horríveis”, ela repete, e repete. Certa vez em que apresentei em uma aula de metodologia de pesquisa o projeto para esta dissertação, então sem referência ao espaço do cinema em questão, o primeiro comentário do professor foi algo como: “como era bom ir ao Cine Bijou...”.

Em 1996, junto à “degradação” da Praça Roosevelt, o Cine Bijou foi fechado e somente em 1999 abriu as portas novamente, após a Fundação Recriar Arte ter arrendado o edifício que seria demolido, meta de um dos projetos de “requalificação” da Praça Roosevelt. O nome foi então alterado para “Cine-Teatro Recriar Arte”, que reprojeteu os filmes proibidos pela ditadura militar que só passavam no Bijou, fazendo retornar o imenso o público que anteriormente frequentava o pequeno espaço, com 127 cadeiras. Mesmo com o grande sucesso devido à rememoração que podia ser experimentada no Cine-teatro, após um ano de dívidas o espaço foi fechado novamente, reabrindo as portas somente em 2003, mudando a fachada, o seu interior, se tornando teatro. Na porta de vidro de sua entrada, justaposta aos mapas e projetos para a Nova Praça Roosevelt, figura a placa:

**AQUI FUNCIONOU O
ANTIGO CINE BIJOU**

A placa nos lança em direção a um espaço “esquecido” pela própria ditadura que o erigiu. Não só porque ali eram projetados filmes censurados, mas talvez porque as resistências e subversões o trouxeram novamente e parcialmente à vida. Ao lado do Teatro do Ator, no Heleny Guariba, em 2010 foi iniciado o Projeto Cine Bijou – Cinema e Memória, pelo Núcleo de Preservação da Memória Política. A cada ano, treze filmes são projetados no Heleny Guariba, seguidos de debates com expressos políticos, ex-frequentedores do Cine Bijou e militantes. Esse movimento que vai do Cine Bijou ao teatro Guariba demonstra memórias que se deslocam de um espaço e vão adquirindo outros contornos, no entanto, aqui quero dar ênfase ou reparar nestas pequenas simultaneidades entre projeções que produzem invisibilidades, ou mecanismos de invisibilidade, mas que não deixam de estar justapostas às vidas e às figuras que não cessam, que não deixam de produzir novas imagens, imagens outras.

Com De Certeau (1998), é possível pensar a atemporalidade dos mapas, bem como entender as visões panorâmicas, seja de uma foto tirada do topo de um edifício na Praça Roosevelt, seja da própria superfície do mapa, como projeções que nos colocam à distância, nos fazendo operar por um conhecimento através dos olhos que tudo veem mas que se descolam do que ele chama de “lugares vividos”. A projeção de mapas e a figuração de projetos para uma “nova” Praça Roosevelt emitem, talvez a partir de um movimento semelhante, distâncias e ausências implicadas na visão que possibilita apreender o espaço em ordenação e que no processo reverte em invisibilidade as práticas que o movimentam. No entanto, às projeções que figuram um passado opacificado e um futuro na superfície do papel que faz as linhas dos projetos arquitetônicos, surgem inversões e quebras entre as figurações atemporais dos mapas e as projeções temporais de “requalificação”, ativando certas histórias em “presenças parcialmente visíveis” (STEWART, 2005).

A placa não só demonstra um Cine Bijou em ruínas, transformado em um espaço teatral hoje em dia não muito movimentado que teria sofrido, em conjunção com a Praça Roosevelt, um processo de esvazia-

mento e descaracterização junto aos avanços econômicos e produtivistas. Ela faz emergir daí presenças bastante vivas, provoca sobressaltos, “not only points of breakdown in 'the system' but also lines of possible breakthrough” (*Ibid*, p. 1023). Essas presenças, figuradas em conjunção a memórias que não se remetem a uma história plenamente objetiva, mas ativam histórias capazes de tornar o presente concebível e ao mesmo tempo carregado de uma historicidade sempre renovada, formam a Praça Roosevelt como um espaço ocupado (*Idem*, 1986). Tal espaço não é redutível à legibilidade total dos mapas ou ao acabamento das planificações, mas é denso, composto por pequenos detritos, um azulejo ou uma placa, carregados de uma memória que, a qualquer instante, pode ser disparada. Não porque esses detritos contenham algum sentido mais profundo, a ser subitamente revelado, mas porque, diante dos mapeamentos e projeções, figuram como brechas para uma criatividade que está sempre por vir. Aqui, sobretudo, vale salientar que tal espaço ocupado não evoca simplesmente permanência, resistência, mas também implica na compreensão de um espaço de encontro (*Ibid*) entre “coisas” e acontecimentos.

Os projetos urbanísticos querem fazer mostrar, em contato e contraste com o espaço que foi a partir deles reconstruído, a finalização bem sucedida de uma intervenção urbanística. Mas as ruínas demonstram ainda um inacabamento, nos remetem as brechas entre a “representação” do espaço e a vida que lhe escapa. Uma vez que venho me referindo à Roosevelt como um espaço em intenso formar, um construir e desconstruir incessante, cabe remeter agora a um caminho que interpõe estas ruínas e pequenos cacos não só a projetos, mas também a *projeções*.

Em uma sexta-feira à noite, um pouco atrasada para assistir a uma apresentação que aconteceria do outro lado da Praça, parei para conversar rapidamente com Ângela, arquiteta e moradora da Roosevelt que fez alguns esboços e croquis como sugestões para a “requalificação” (sendo todos negados). Eu estava interessada em ver estes croquis e na possibilidade de conversarmos mais acerca de seu posicionamento de arquiteta frente a Roosevelt. Os croquis estavam com Edu, ator do Satyros, e enquanto não conseguíamos encontrá-los, nós duas estávamos considerando também a possibilidade de organizarmos um projeto que previa a exposição dos seus croquis, junto aos demais que foram nega-

dos, e fotografias feitas por frequentadores da Praça Roosevelt, estando algumas das minhas fotografias de campo aí incluídas. A ideia e o convite para o projeto haviam partido de Ângela e eu, animada com a possibilidade de participar de “algo mais”, aceitei o convite em colaborar com a escrita e com a organização. No encontro deste dia específico eu estava de pé, um pouco aflita devido ao atraso e, além disso, não quis atrapalhar a conversa entre Ângela e Phedra, regada a doses sem gelo de *Jack Daniel's* (e água com gás, no caso de Phedra). Apesar da conversa apresada, eu já imaginava questões acerca dos tantos projetos arquitetônicos para a Praça Roosevelt que foram interrompidos devido a impasses que desconhecia. Phedra, com quem eu já havia também muitas vezes compartilhado a mesa de bar mas não conversas sobre a Roosevelt, em um sobressalto passou a falar de maneira revoltada sobre a “revitalização”:

*Demoliram o castelinho! Mas que cosa, esse castelinho, todo mundo vinha aqui por causa do castelinho e o botaram abaixo. Esta praça só cai, no? Antes este era um lugar muito bonito, muito pitoresco. Sabe aquelas cosas que jorram água para cima, aquelas cosas bonitas de praça? Tinha uma ali no meio. Também foi abaixo, agora virou essa aberração, aí. Quem quer tirar foto de esto?! Eu não entendo como pode uma cosa dessas. A Praça da República é mais praça do que a Praça Roosevelt. Agora não quero meu nome ligado a esse lugar. Que não me chamem de Phedra da Roosevelt!*⁵⁵

Acabei por desistir de ir à apresentação para ver o que seria do castelinho, uma vez que sua demolição passou despercebida por mim. Sem conseguir encontrá-lo, afinal, ele havia sido demolido, parei para prestar atenção a uma grande placa com dizeres sobre a reforma do Teatro Cultura Artística, localizado na Rua Dr. Pestana, adjacente à Praça Roosevelt.

O Teatro Cultura Artística, em 2008, sofreu um incêndio de grandes proporções que destruiu todo o patrimônio da Sociedade de Cultura Artística⁵⁶ ali presente, as duas salas de espetáculo, bem como todas

55 Phedra, travesti cubana no alto de seus mais de setenta anos, é atriz, dançarina, cantora e mais conhecida como “A diva da Praça Roosevelt”.

56 A Sociedade Cultura Artística é uma organização sem fins lucrativos fundada em 1912 que possui um grande papel numa “história da arte moderna paulistana”, sobretudo no que se refere ao maior mosaico de Di Cavalcanti (FERNANDES, 2006). A sociedade estabelece até hoje grandes empreendimentos na política cultural, dentre eles, a

as aparelhagens técnicas de duas peças que estavam então em cartaz. A fachada do teatro é formada por um mosaico em vidro de Di Cavalcanti, medindo 48 metros de largura por oito de altura, que não sofreu, junto a estrutura do edifício teatral, nenhuma avaria. Ao lado do teatro, em 2014 ainda em ruínas, o popular “Castelinho da Praça Roosevelt” não é mais reconhecido devido aos escombros. O edifício em forma de castelo que abrigava um clube noturno foi demolido de acordo com uma das etapas de requalificação da Praça Roosevelt e, desde o incêndio no Cultura Artística, os projetos de requalificação foram misturados também aos projetos de reforma do Teatro Cultura Artística que, sem o Castelinho, prevê a construção de mais duas salas de espetáculo envidraçadas, com visão panorâmica para um dos desníveis da Praça Roosevelt, bem como com uma entrada para o teatro pela Praça. Rodolfo anteriormente já havia me falado sobre essas questões,

Pra mim o pensamento do Teatro Cultura Artística é um pensamento muito diverso do nosso. E o espaço queimou e eles tão fazendo o projeto de reforma do espaço. Então eles pediram pra prefeitura que desapropriasse dois terrenos que ficam entre o teatro e a praça pra que a entrada do Cultura Artística reformado fosse pela Praça Roosevelt. E segundo palavras do próprio Pedro Herz⁵⁷ isso porque existe um interesse da parte deles virar-se para o movimento da praça. Então como a gente faz pra pensar o Teatro Cultura Artística, que tinha outra forma de teatro, como é que ele pretende dialogar com uma cena que por milhares de anos é conhecida como underground?

Encontramos Edu, mas Edu não encontrou os croquis. Por essa e tantas outras, o próprio projeto que estava sendo pensando por mim e por Ângela não chegou a ser concretizado. No entanto, a partir da revolta de Phedra bem como das questões de Rodolfo acerca das novas possíveis relações de um “teatro comercial” com projetos de voltar-se para o movimento da Praça, vemos esses escombros que, por mais que estejam assim dispostos, não deixam de fazer reverberar histórias e através disto expectativas, figuradas talvez não na placa que mostra “planificações” mas em marcas disformes, de esquecimento, de lembranças e de projeções que, mesmo sem conclusão, e talvez por conta disso, não deixam

administração do Teatro Cultura Artística e da Sala São Paulo.

57 Atual presidente da Sociedade Cultura Artística.

de provocar movimentações subsequentes.



Se enfoquei na imagem do inacabamento e das brechas que provocam criações entre a representação urbanística e as práticas que tecem e formam a materialidade da Praça bem como as memórias ali incorporadas, vale tensionar esse inacabamento seguindo imagens de abertura. Depois de nomes, projetos e mapas, em subversões e transformações que estabelecem a comunicação entre sentidos e coisas, vale recorrer a outra “forma em ação” (KLEE, 2001) conjugada a práticas e teatralidades na Roosevelt. Aqui me refiro tanto a uma porta misteriosa, escondida dentro do Espaço Satyros 2, quando às passagens e barreiras formadas pelos desníveis e por aqueles que procuram ordená-los. Elas marcam, aqui, articulações entre um passado e um presente de violências inscritas na Praça, mas que não por isso deixam de impulsionar desestabilizações, provocar novas ocupações, outros encontros.

2.4 A porta: tensões no *entre* das aberturas e barreiras da Roosevelt

Essa forma que vem admitindo contornos a partir da teatralidade que se movimenta na Roosevelt, pode ser traçada agora pelas arestas não muito bem fixadas de um limiar, figurado por uma porta dentro do espaço Satyros 2. Tal espaço teatral, alocado em uma sala sem janelas e com apenas uma porta para entrada e saída, figura em uma grande lista de estabelecimentos com irregularidades nos alvarás de incêndio. Desde o incêndio na Boate Kiss, em Santa Maria (RS), a vistoria a lugares fechados sem alvarás de incêndio ou com alvarás vencidos passou a vigorar intensivamente. Em São Paulo, quase 200 estabelecimentos fechados demonstraram-se em situação irregular, de modo que a não regularização da situação no prazo de dez dias acarretaria a cassação do alvará, implicando na interrupção das atividades. Com isso, o Satyros 2 permanece fechado ao público, ainda que os administradores do espaço paguem o aluguel, IPTU, contas de água e de luz, uma vez que o lugar serve como sala de ensaios e abre sazonalmente, especificamente em novembro, para apresentações e encenações breves que fazem parte da *Satyrianas*⁵⁸. No entanto, este concatenar de situações que foram amplamente abordadas por jornais do país inteiro não será o foco, neste momento. O foco está em pensar o porquê dos Satyros não poderem regularizar a situação do local, fato que os levou inclusive a locar um terceiro espaço teatral na Praça Roosevelt, o Espaço dos Satyros 3. Bem, “isso é simples”, diz R., “o Satyros 2 é parte da Praça Roosevelt”.

Sem conseguir processar muito bem a informação de que a base de um edifício inteiro não poderia sofrer alterações pelo fato de ser “parte da Praça”, como se, ao alterar a sua disposição, a Praça inteira fosse arrefecer, prossegui atenta à história que R. me contava, que depois desse breve comentário arquitetônico se tornou quase um conto de terror. R. apontava o estacionamento no subsolo da Praça Roosevelt para mim, dizendo que ali antigamente existiam túneis que ligavam a Igreja da Consolação ao nível da calçada, com saída para o que é hoje o andar térreo do edifício que abriga o espaço 2 dos Satyros. “Muita gente sofreu nesses túneis”, ele continua, fazendo referência aos perseguidos políticos da ditadura militar que passou a utilizar os túneis como armadilhas para

58 *Satyrianas*, uma saudação à primavera, trata-se de uma maratona teatral com duração de 78 horas na Praça Roosevelt, evento organizado pelos Satyros anualmente e que teve sua primeira edição no ano de 2002. Desde 2013 as *Satyrianas* compõem o maior festival de arte de rua do Brasil.

apreensão, de modo que, o que é hoje a sala teatral em questão, teria sido há cinquenta anos atrás uma sala de tortura utilizada pelo DOPS⁵⁹. Bem, esses presos políticos, disse R., estão presentes por ali. Os barulhos de origem desconhecida, quedas de energia e outros fatos “de outro mundo” que assombram o espaço até se tornaram um recurso cênico interessante para os Satyros, que ali montaram as peças que eram apresentadas após a meia-noite. “Você viu uma dessas peças, porque você já me contou”. A peça em questão era *Distopia*, que de fato pude presenciar há alguns anos atrás, embora não tenha sentido as presenças de origem conhecida por R.. “Deve ser coisa de energia”, eu disse a ele, “sim, e claro que a energia não é daquelas muito boas! Mas eu gostava de lá”. Perguntei a R. o que havia acontecido com a porta que dava passagem aos túneis, pensando que talvez ela poderia servir como uma segunda saída do espaço, o que resolveria pelo menos um parte dos problemas com o alvará: “Cimentaram. Não dá pra fazer mais nada ali. Dá pra ver a porta de cimento, até”.

Sem querer tentar explicar os fantasmas do Satyros, essa porta de cimento faz reverberar algumas composições possíveis acerca da memória que assombra a Praça Roosevelt, que faz dela o lugar tal como se apresenta e se movimenta junto a conversas cotidianas, peças teatrais. R. me trouxe essa história fazendo ligações tanto com as manifestações ditatoriais passadas na Praça Roosevelt, quanto às peças dos Satyros que traziam um pouco da “energética” contida nesta porta cimentada, de onde provinham espectros, presenças sentidas e transformadas, recompostas nas peças que eram encenadas de madrugada, bem como nas conversas esparsas sobre o espaço. As peças encenadas no espaço 2 dos Satyros não contavam com iluminação natural, e pouco ajudavam as poucas lâmpadas incandescentes de um jogo simples de iluminação teatral. O ambiente bastante sombrio produzia ainda mais tensão sobre os enredos das peças, elas passavam pelas violências da ditadura, não só através dos “fantasmas” e de pequenas assombrações, mas também através de cenas que criavam no palco subversões destas violências, sobre os próprios atores e sobre a plateia que os acompanhava.

No entanto, o intuito não é o de localizar nessa porta, enquanto um lugar de passagem interrompido entre os caminhos da Roosevelt, a história de violências que só ela carregaria. Essas violências estão na memória da Praça e não deixam de ser reativadas, de serem trazidas par-

59 Departamento de Ordem Política e Social (1924 – 1983).

cialmente à vida sob um terreno de criações teatrais e do contar de histórias que acompanham tais violências.

Os “fantasmas” desta porta presentificam violências nas peças encenadas no Satyros 2,⁶⁰ e passam a conversas cotidianas na Roosevelt, como esta que tive com R., mas não através de uma relação direta. Essas violências que caminham com o espaço são como que ativadas por tais “fantasmas” que caminham junto às formas da Praça em um tempo presente. É uma memória que está no limiar de uma porta cimentada, um limiar que, na ambiguidade e paradoxo de interromper as passagens do espaço, provoca articulações temporais entre passado e presente (CARDOSO e HEAD, 2013). Talvez a imagem dessa porta, como propõe Didi-Huberman (2010) acerca de outra porta⁶¹, não evoque aquela imagem de um limiar a ser transposto, de uma dialética resolvida – a ditadura que acabou, a peça teatral encenada de madrugada, o incêndio evitado – mas sim um limiar interminável, absoluto, uma *tensão presentificada*, vivenciada, e dificilmente resolvida. Didi-Huberman está se referindo às imagens, à dialética do olhar, e eu estou me referindo às tensões que compõem as memórias da Roosevelt, em uma porta, um “espaço” que não vi, mas que está na “carne” daqueles que vivem a Praça, pois “portamos o espaço diretamente na carne”, ele nos incorpora e nos incorporamos a ele⁶². Talvez essa porta seja um limiar interminável não porque foi cimentada, mas porque faz emergir esse passado bastante sombrio e não solucionado no espaço da Praça, de onde ele veio e para onde ele vai, na forma de presenças que agora se encontram em e com narrativas, conversas cotidianas e peças teatrais.

60 Como o Satyros 2 permaneceu fechado por todo o período de campo, me ative a memórias que tive que do espaço em um momento anterior à pesquisa, bem como às memórias de R..

61 Didi-Huberman faz referência a porta de Dante na *Divina Comédia*, e a outras figuras de abertura – dentre elas o mar em *Ulisses* de Joyce, o cubo de Tony Smith, e a parábola do guardião em *O Processo*, de Kafka, uma “ironia trágica” –, para referir-se à dialética ambivalente e aberta de sua “fábula do olhar” (*Ibid*).

62 “Portamos o espaço diretamente na carne. O espaço não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as experiências sensoriais ou fantasmáticas. [...] Assim ele só aparece na dimensão de um *encontro* em que as distâncias objetivas sucumbem, em que o *aí* se limita, se separa do *aqui*, do detalhe, da proximidade do visível, mas que subitamente *se apresenta*, e com ele o jogo paradoxal de uma proximidade visual que advém numa distância não menos soberana, uma distância que ‘abre’ e que faz aparecer. [...] As imagens – as coisas visuais – são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se *abrem* a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar” (*Ibid*, pp. 246-247, grifos do autor).

Mas, foquemos um pouco nossa atenção perante este limiar. A porta cimentada nos remete e nos lança a outros tantos espaços cimentados da Roosevelt, que desnivelam “a experiência”, criam obstáculos antes de completá-la. Isso remete a questões acerca da própria concepção de experiência, e dos encadeamentos que levam à sua completude na figura dos dramas sociais em Victor Turner (1986). Essa teatralidade que caminha com a Roosevelt e, no caso, este espaço teatral que se forma junto à materialidade carregada de tensões e memórias da Praça, pode nos remeter àquela pergunta feita por Dawsey (2009, p. 353) a respeito do encadeamento dos dramas sociais em Victor Turner: “[uma] expressão, completa e realiza o processo da experiência”?

Schieffelin (1998) e Schechner (2012) nos remetem também à questão de que a noção de drama social, utilizada pela antropologia e pelos estudos da performance como uma forma de pensar a experiência, refere-se à sua concepção aristotélica, na qual toda ruptura ou tensão ocasiona um desfecho ou resolução. Mas, no contato das teatralidades formadas em conjunção à própria materialidade da Roosevelt, em uma relação aberta e “vulnerável” a sentidos e memórias ali contidas e transformadas, vale atentar às tensões que não são “revitalizadas”, mas continuam por percorrer esses caminhos quebradiços, presentificadas, latentes.

Há violência nas memórias e na carne deste espaço, o que a planificação pretende apagar e neutralizar através de outra violência. Ela está incorporada a este chão, a este concreto, e viver sobre ele, se movimentar com ele, provoca vertigens, tropeços, que podem ser e são atualizados de forma política. Os desníveis da Roosevelt, por sua própria disposição arquitetônica, podem ser fechados temporariamente, ou uma porta pode ser completamente coberta por cimento, impedindo a passagem. Mas temos que nos ater àquele jogo possível entre os desníveis, caminhando com o que lhe sobra e se interpõe, que cria os espaços e sentidos de uma praça sempre em encontro com aqueles que a significam.

Assim sigo com os caminhos *entre* as passagens da Roosevelt, mas agora a direção aponta aos próprios desníveis que a formam. Uma conversa na calçada da Praça, que em si já se demonstrava como uma memória de um passado não muito distante, pode produzir uma passagem etnográfica entre esses desníveis, enfocando a ambivalência e tensão que se formam junto a suas aberturas e processos de contenção.

No próximo fim de semana as(os) aprendizes da SP Escola de Teatro, na Roosevelt, devem fechar o bimestre com as apresentações que vão compor suas notas finais. Ainda que se faça teatro, é preciso “passar de ano”, como se diz nas escolas. A avaliação será dada através de um experimento performático. Três aprendizes estão um pouco aflitas frente às concepções de performance, com uma delas dizendo que de modo algum consegue produzir performances, ela é dramaturga, afinal; suas peças “começam, e se desenvolvem, e terminam, e ponto final”. Ela é aprendiz de direção, e como responsável pela performance, começa a se questionar sobre como é possível dirigir algo que simplesmente “acontece”. Tentei ajudá-las e, ao mesmo tempo muito interessada sobre o que se aprende acerca “da performance” em uma escola de teatro, coloquei na pauta da conversa algumas discussões antropológicas sobre os estudos da performance. “Na antropologia pode até ser assim, mas no teatro o bicho pega”, outra das aprendizes me diz. Todos os desdobramentos possíveis da raiz da palavra performance teriam uma aplicação específica na construção das apresentações. Embora eu tenha prestado profunda atenção à aula que recebia, não consegui alcançar os tantos sentidos desta palavra presentes no fazer teatral atual, ao menos das aprendizes, naquele momento. Além do mais, elas tinham que compor uma performance, era este o ponto a ser desenvolvido.

Prosseguimos com a conversa até que um camburão da Tropa de Choque Paulistana atravessa a Roosevelt, estão indo mais uma vez em direção à Consolação. Isabela havia ido ao mercado comprar algumas cervejas para bebermos na calçada, e depois de avistar a passagem do camburão, dá por encerrado o assunto da performance, ao menos por um momento. Depois disso era preciso descansar, o clima mudou. Uma das aprendizes se lembra da manifestação em resistência à organização da Copa do Mundo de Futebol que passou pela Roosevelt no dia 25 de janeiro, aniversário da cidade de São Paulo e meu primeiro dia de pesquisa em campo. Neste dia, fiquei presa do lado de dentro dos Satyros, me protegendo do cinturão formado pela tropa de choque em frente a escola de teatro. Sentíamos a presença do cinturão, ainda que uma grande cortina de fumaça formada por uma mistura das bombas de gás lacrimogêneo e dois carros incendiados embaçassem um pouco a visão. “A Patrícia tava lá dentro”, me conta outra aprendiz. Patrícia, que já havia escrito uma crônica bastante profunda acerca do ocorrido, passou a recontar e lembrar do dia em que, junto a dez outros aprendizes da escola, ela

foi cercada e posteriormente espancada com cassetetes e escudos da tropa de choque. O cinturão permaneceu em formação até que os aprendizes fossem jogados dentro do camburão, sem que mais pessoas pudessem ver. Lá dentro, Patrícia foi algemada com as mãos para trás, e, sem poder enxergar muito, conseguiu perceber que o camburão seguiu em velocidade relativamente alta por toda a extensão dos caminhos quebradiços da Roosevelt, enquanto fazia movimentos em zigue-zague que levavam os aprendizes, com as mãos amarradas, a serem atirados de um lado para o outro. Patrícia prossegue com a descrição,

Era como se eles estivessem desviando de obstáculos invisíveis, essa é a maior parte do que eu escrevi. Escrevi assim: “eles criavam obstáculos invisíveis para desviar”. E era pra machucar, mesmo. Isso na minha terra a gente chama de tortura. Então chegamos na delegacia sangrando, a polícia dizendo que a gente nunca mais ia manifestar ou protestar por nada, humilharam a gente até que chegou o advogado e tudo ficou mais ou menos.

Outros camburões em formação fechavam todos os acessos à Praça Roosevelt. Eles também formavam obstáculos, dessa vez visíveis, que acentuavam os desníveis e as quebras espaciais. Ninguém poderia entrar e nem sair da Praça Roosevelt; um dos camburões chegou a estacionar nas escadarias da Igreja da Consolação, a última saída que poderia ser então utilizada. O edifício-praça que não era mais edifício, mas que no entanto preservou a elevação em relação às ruas ao redor, de certa forma possibilita conservar as estratégias policiais de contenção, impedimento, barragem. Após este dia nenhuma outra manifestação *passou* pela Roosevelt, com exceção daquelas que de início já conseguiam *ocupar* toda a parte planejada, impossibilitando a passagem da polícia. As demais manifestações excluíram a Praça do itinerário, de modo que a passagem entre o alto da Avenida Paulista e o Baixo Centro pudesse ser efetuada apenas através da Rua da Consolação. Não tardou para que passeatas e manifestações que ocorrem em locais adjacentes à Praça tenham encontrado ali um local para dispersão e até mesmo fuga, de modo que o espaço passou a ser reservado para assembleias e organizações preliminares, como é o caso, por exemplo, do Coro de Carcarás do Território Livre, evocado no capítulo anterior, e o circuito de palestras e debates anterior à Marcha da Maconha, dentre outros.

A ambivalência da abertura e do limiar na imagem dialética da porta em Didi-Huberman, enquanto portadora de uma “latência e de uma energética” que engendra um poder próprio ao lugar de onde emana, nos ajuda não somente a pensar e a evocar uma porta cimentada que guarda seus fantasmas, mas a própria materialidade dos concretos desnivelados da Roosevelt. Labirínticos, por certo, assim como os traçados que buscam compor imagens da memória (*Ibid*) ali carregadas e recarregadas, esses concretos se tornam um bom cenário para a coreografia⁶³ de centros urbanos, movimentação automática e pretensamente fluida que é agenciada por dispositivos e estratégias policiais (LEPECKI, 2012). Porém, ao passo em que carregam a história e a efetuação das violências que vão dos projetos urbanísticos até a instalação, vigilância e atuação de organizações policiais que visam “assegurar” a plena movimentação e organização do espaço, os desníveis não deixam de ser direcionados e ativados de forma política.



63 A origem da palavra coreografia, segundo Lepecki, liga-se à ideia de corpo liberto e automovente, à ideia de um espaço liso e neutro passível de movimentos completamente soltos a se encontrarem com um chão sem história. Por isso, segundo ele, a “polícia coreografa” (LEPECKI, 2012), ela procura fazer funcionar essa fantasia da liberdade e da neutralização do espaço através de seu ordenamento e direcionamento do fluxo através de estratégias policiais. Seguindo o fluxo, mantemos a ordem, e assim é a coreografia dos espaços urbanos, apenas pretensamente fluida, apenas pretensamente liberta.

Com isso quero dizer que, ainda que a coreografia urbana efetuada por dispositivos de “segurança” e de urbanização possa controlar de alguma maneira como se daria a abertura e a contenção das movimentações na cidade, seja no que se refere às pessoas, ou no que se refere aos fantasmas que povoam as memórias e as histórias de um lugar, algo há de escapar, há de ser ativado não só pelas lembranças mas sobre o que pode ser construído, praticado e contextualizado a partir delas.

Tal ativação, como se refere Lepecki (2013)⁶⁴ sobre a história enterrada nos chãos e terrenos aplainados e formados por essa tal “idiotia”, é uma palavra que funciona bem para pensarmos como a memória de um espaço, entretanto, nunca teria sido terminantemente apagada ou soterrada por massas de concreto em uma planificação, uma porta, um muro. Ao contrário, é interessante pensar a memória como ali contida, a partir de onde emerge e admite aspectos dinâmicos, transformativos.

Desse modo, deve-se atentar também à questão de que a ativação política sobre a qual Lepecki chama a atenção só faz sentido se compreendermos que as histórias que percorrem aquele chão não teriam sido nunca “desativadas” por completo. Seja através de um simples caminhar, de uma movimentação que não desconsidera os percalços ou os acidentes de terreno, seja através de uma apresentação teatral, é possível trazer a tona e mesmo dar a ver esses fragmentos, cacos esquecidos que machucam o corpo, o colocam no terreno da história como sentida, ex-

64 Lepecki faz referência à sociologia de Every Gordon para trazer à tona as “matérias-fantasma” que povoam os terrenos “aplainados da história”. Vale retomá-la também aqui, no sentido de que o “método *haunting*” de Gordon pode nos lançar a uma atenção maior aos “fantasmas” que causam impacto sobre o presente e o que está por vir. Ainda que ela não seja citada no corpo do texto, as ideias trazidas em seu livro alimentam essa discussão. Para ela, *haunting* “was the language and the experiential modality by which I tried to reach an understanding of the meeting of force and meaning, because haunting is one way in which abusive systems of power make themselves known and their impacts felt in everyday life [...]. I used the term haunting to describe those singular yet repetitive instances when home becomes unfamiliar, when your bearings on the world lose direction, when the over-and-done-with comes alive, when *what's been in your blind spot comes into view*. Haunting raises specters, and it alters the experience of being in time, the way we separate the past, the present, and the future. These specters or ghosts appear when the trouble they represent and symptomize is no longer being contained or repressed or blocked from view. The ghost, as I understand it, is not the invisible or some ineffable excess. The whole essence, if you can use that word, of a ghost is that it has a real presence and demands its due, your attention. Haunting and the appearance of specters or ghosts is one way, I tried to suggest, we are notified that what's been concealed is very much alive and present, interfering precisely with those always incomplete forms of containment and repression ceaselessly directed toward us” (2008, p. xiv, grifo meu).

perenciada. Em uma praça onde o “submundo” é vivido, como me disse Rodolfo, ou mesmo um lugar onde imperou por muito tempo um “bol-são grandessíssimo de brutalidade e de sofrimento” que ainda destila seus resquícios, como diz Dulce, há que ser lançada uma atenção a esses espectros bastante presentes que não só figuram alguma resistência como também compõem uma memória sobre o lugar.

É possível falar que durante o período em que lancei uma atenção etnográfica à Praça Roosevelt, quando os túneis fechados por portas cimentadas e sobrepostos por estacionamentos são trazidos de volta à “visão”, quando espancamentos ocorrem e passagens são fechadas, imperou de certa forma também a rememoração das violências que não só construíram a Roosevelt como também fizeram dela seu terreno de ação. A tensão sobre a possibilidade de que estaríamos vivenciando violências semelhantes às que foram vividas nos tempos da construção do edifício-praça ocupava grande parte das conversas, das apresentações teatrais e performances que passaram por lá. Sem intentar fazer uma análise sobre as implicações históricas de “um período” para o presente de um lugar, essas experiências que foram trazidas por certo fazem parte de algo que não é completamente esquecido e que, como participação constitutiva às memórias da Praça Roosevelt, às construções e comunicações entre corpos, objetos e histórias que produzem com ela sentidos de lugar, configuram o que Kathleen Stewart (1996) chamou de espaço de intensificação, ao revés de um escamoteamento.

Saliento, contudo, que ao me referir às memórias da Praça Roosevelt através de “objetos densos” (SEREMETAKIS, 1996), fragmentos dispersos, espectros, não estou aludindo à concepção de um passado replicado ou repetido no presente, da mesma forma em que não estou me referindo à história como uma linearidade de resultados, acabamentos e substituições. Entre poderes verticalizados e a marcação de violências que parecem se repetir, as memórias que trazem sentidos de lugar à Roosevelt podem ser pensadas sob o movimento da transformação de percepções e experiências que percorrem e se comunicam com os cacos que sobram das violências, e que não estão nelas encerrados. Nesse sentido, me dirijo às performances na Roosevelt que, ao se relacionarem com a memória e ativarem e contextualizarem as histórias que caminham com ela, criam tal espaço de intensificação e provocam desestabilizações, o que em minha leitura e percepção pode ser tensionado através de outra compreensão da relação entre teatro e espaço urbano na Praça Roose-

velt.



No decorrer deste trabalho procuro trabalhar a compreensão dos desníveis da Roosevelt como aqueles que possibilitam um ocultar e um dar a ver, aspecto que relaciona uma das formas pelas quais pode ser apreendida a teatralidade na/da Praça. Se, nesse momento, busco desenvolver a ideia de que, através da memória e do sentido de lugar que a Roosevelt carrega podemos pensar em uma dialética aberta entre a materialidade e as movimentações e performances na Roosevelt, é possível problematizar a relação entre o teatro e este espaço urbano não como duas entidades encerradas ou relacionadas por movimentos fechados de representação – uma delas no palco e a outra nas intervenções urbanísticas – mas como a relacionalidade entre e com os desníveis de um lugar, entre o fazer teatral e as teatralidades que o contextualizam. O teatro pode ser convencionalmente concebido como “o lugar do olhar”, mas a teatralidade também pode estar localizada e emersa em outros “lugares” (SCHECHNER, 2001)⁶⁵; ela pode preencher um espaço e estar

65 Aqui faço referência à leitura de Schechner do *Natyasastra* indiano, que o possibilitou pensar em outro regime estético para além do olhar, o “*rasaesthetics*”. Embora ele esteja

preenchida por ele. Assim, do “cálculo do lugar olhado das coisas”, é preciso (e impreciso) pensar nas teatralidades que não se encerram nessa modalidade da experiência, mas que, na interface entre antropologia e teatro, “calculam o lugar sentido das coisas” (DAWSEY, 2007), nos desníveis de uma praça que não é tanto uma praça, nas ruínas ativadas de um “novo” lugar cuja neutralidade e isenção procurada por dispositivos de controle sempre escapa.

Pensando através de fragmentos a materialidade da Roosevelt e junto a isso a teatralidade que caminha com ela, a intenção é a de evocar as desestabilizações por elas provocadas e, ao mesmo tempo, é interessante não só o trabalho de fazer emergir aqui tais desestabilizações, mas trabalhar com elas analiticamente. Tal como em uma caricatura, onde traços, gestos e hábitos estáveis são deformados, exagerados ou enfatizados para a produção de um outro sentido ou de sua desestabilização, vale recorrer a algumas caricaturas, sendo que uma delas se tornou também um “objeto denso” na Praça Roosevelt, para caricaturar, em meu turno, as violências e subversões da memória na Roosevelt, a partir de onde alcanço um aprofundamento desta abordagem sobre e com a teatralidade.

2.5 A caricatura: desestabilizações

No final deste mês de março completamos cinquenta anos desde o golpe de Estado de 1964, que instaurou o período da ditadura militar sobre o Brasil. Uma série de eventos são feitos para descomemorá-lo na Praça Roosevelt. Tal chamada pela descomemoração do golpe é organizada primeiramente pela Mostra Teatral de Direitos Humanos, que por sete dias apresenta 34 encenações e apresentações teatrais no Teatro Heleny Guariba bem como nos desníveis espalhados pela Praça. Durante cinco dias, devido ao pequeno espaço do Teatro Heleny Guariba, presenciávamos na Roosevelt a formação de um grande camarim improvisado, com muitos atores parcialmente caracterizados como seus respectivos personagens, ora iniciando a produção, ora tirando a maquiagem e outras partes do figurino, desmontando cenários, montando os cenários seguintes, que por vezes se reduziam a uma placa ou um lençol vermelho.

fazendo referência a sensações prazerosas relacionadas ao sabor no *Rasa* e sobre como isso se desenvolve sobre a teoria indiana da performance, é interessante apreender esse movimento para pensar as relações físicas que se dão nas teatralidades do espaço urbano.

Roupas de chita e algodão cru são vestidas por alguém conversando com outro alguém de terno e gravata. A maquiagem formal, cuidadosamente pintada sobre o rosto de uma mulher com vestes executivas se mostra em um mesmo quadro no qual a maquiagem de pó de arroz e tinta facial imprime o rosto de um ator que com ela ri. Alguns livros com páginas marcadas são carregados cuidadosamente por uma parcela das pessoas que sabem bem os trechos que devem ser lidos em público. Caixas de som, microfones, toda a sorte de instrumentos musicais parecem esquecidos na rua nos intervalos entre apresentações.

Dulce organizou o evento a partir do financiamento pela Lei Municipal de Fomento ao Teatro, e participaram da semana muitos grupos teatrais debruçados sobre a tarefa de trazer à tona as experiências teatrais e políticas dos tempos de ditadura. Especialmente Dulce, enquanto "herdeira de Augusto Boal e do Teatro de Arena", lembra os ardis de driblar a censura, quando agentes assistiam a peças que eram "tão ruins, mas tão ruins, que ficavam com dó e iam embora. O Augusto nunca ficou tão orgulhoso". Durante o evento, no palco do Studio 184 - Heleny Guariba e na Roosevelt, caminhavam ex-presos políticos, que ora eram encenados por atores dos grupos, ora encenavam-se a si mesmos, membros da Comissão Nacional da Verdade⁶⁶, e algumas lideranças de movimentos políticos venezuelanos. Ainda que a parte da tarde fosse ocupada com apresentações nos desníveis da Praça, no período da noite o movimento crescia um tanto, momento no qual as apresentações eram encaminhadas para a parte de dentro do Guariba e espectadores que não tinham conhecimento da realização da Semana começavam a se acomodar e disputar um tanto por um lugar no pequeno espaço, que todas as vezes em que abre as portas para apresentações, o faz de forma gratuita.

Após o encerramento da Semana Teatral de Direitos Humanos, com a apresentação *Esta noite, 50 anos de golpe*, se iniciaram as apresentações e (des)comemorações da *Vigília Pela Liberdade*, idealizada por Asdrúbal Serrano⁶⁷ e realizada por Ivam e Rodolfo. A Vigília dura

66 Instituída em 2011 para apurar violações dos direitos humanos nos períodos ditatoriais brasileiros. Em dezembro de 2014 foi divulgado o relatório final da Comissão, resultado mais impactante de seu trabalho que, enquanto fruto de tantas das suas ações, dentre elas a participação na Semana Teatral de Direitos Humanos onde ex-presos políticos tiveram um grande espaço para narrar as violências sofridas, puderam marcar os responsáveis em vários níveis pelas violações.

67 Produtor cultural fundador do projeto *Guerreiros urbanos* que, através de um "teatro pela autonomia" atua em bairros periféricos da cidade de São Paulo e na Cracolândia, na região central.

três dias nos quais a Praça Roosevelt é ocupada por performances e o Teatro de Arena é reocupado⁶⁸ com a pré-estreia da peça *Walmor e Cécilda 64 – Robogolpe*, de Zé Celso⁶⁹.

Estamos em frente ao Espaço Parlapatões, e estou conversando com Diógenes, já caracterizado como o personagem que vai encenar em breve na planificação da Roosevelt – ele é um cabo de exército deprimido, uma lágrima pintada com tinta guache em sua bochecha e sua roupa verde militar nos indicam isto. Enquanto esperamos pela passagem dos demais atores que devem sair do camarim do teatro à Praça, um pequeno atraso na preparação do evento ocasiona a mistura de atores que já estão prontos para a peça com frequentadores do Parlapatões, que portam seus respectivos copos de cerveja. Uma mulher com trajes exagerados do que seria a convencional “dona de casa” para para conversar conosco enquanto um forte sotaque do Bixiga, bairro tradicional onde o sotaque paulistano se dá pela mistura do português ibérico aos gestos que acompanham a linguagem italiana, tudo regado a muitas repetições de um pronome possessivo (meu!) e da expressão “que absurdo(!)”, como referência àquela aglomeração de “marginais” que ocupam a Praça Roosevelt. Bastante impressionada com algo que não sabia ao certo se tratava-se de um esquete da peça a ser encenada, perguntei a Diógenes se “essa mulher é real”. Rindo muito, ele me responde que, “dependendo do ponto de vista, ela é só uma personagem”. Diógenes, a “personagem” e os demais atores retornaram à parte de dentro do Espaço Parlapatões e, cerca de alguns minutos depois, resolvi subir à planificação para acompanhar a movimentação.

“Desrespeitável público”! – diz uma voz amplificada de origem desconhecida. Os skatistas recolhem seus skates enquanto Phedra, com uma peruca cacheada e um vestido de gala, atravessa paciente e vagorosamente a planificação. “O condomínio ufanista brasileiro vem aí”, continua a voz. Um minuto de silêncio, algumas pessoas olhando para o céu e para os outros lados, e Phedra já sumiu do campo de visão. O “Condomínio Ufanista Brasileiro”, apresentação circense organizada pelo grupo Parlapatões de circo e teatro sobe à planificação da Roosevelt

68 O Teatro de Arena de São Paulo como grupo teve suas atividades interrompidas durante a ditadura, em 1972 (Ver MAGALDI, 1984). O seu espaço teatral, que figura outra ruína na região do Centro adjacente à Praça Roosevelt, foi reaberto especialmente para o evento.

69 José Celso Martinez Corrêa é um dos fundadores do Teatro Oficina Uzina Uzona, atuante como um dos mais conhecidos grupos de teatro experimental no Brasil desde o fim da década de 1950 (ver PIRES, 2005).

para descomemorar o golpe, no segundo dia da Vigília. A apresentação está no calendário e um pequeno público se organiza dispersamente pela Praça após a sua desocupação pelos skatistas. Esta parcela reservada para uma apresentação livre dos Parlapatões na Vigília estava marcada para as oito da noite, no entanto, muitos já haviam desistido e ido para outros lugares, uma vez que, às dez, o único sinal de alguma mudança de movimentação naquele desnível da Roosevelt, dos skates a uma apresentação teatral, havia sido o da breve passagem de Phedra, que muitos acompanharam com o olhar.

A voz que anunciou a performance aprofundou a dúvida e a ansiedade, e cerca de dez minutos depois é possível escutar tambores e pratos a bater. A Roosevelt é invadida de maneira extremamente enérgica por Generais com óculos escuros, cabos do exército com máscaras e maquiagens de palhaço e freiras com roupas íntimas à mostra que surgem em questão de segundos, acompanhados por balões multicoloridos. Vemos a personagem revoltada que encontrei anteriormente no teatro junto a mais duas mulheres vestidas de acordo; elas me veem e fazem pose para a câmera que aponto em sua direção, algo que inclusive atrasou e descompassou a caminhada destas parlapatonas à área reservada para a apresentação. Vamos nós quatro a correr em direção ao palco improvisado. Reconheço ali Hugo Possolo, palhaço fundador do grupo Parlapatões, caracterizado como general descabelado que anuncia o Condomínio, em reunião com os proprietários do imóvel e os baderneiros que insistem em desordená-lo. Um pequeno rapaz, com cerca de dez anos e portanto um skate no braço, grita em protesto ao anúncio do General que, um pouco desconcertado, sai do *script* para dizer:

Seu marginal! É criança e ainda comunista! Você não deveria estar aqui atrapalhando esse meu roteiro. Nem falar palavrão eu posso mais com uma criança aqui. Que é isso?! Numa sexta-feira à noite, assistindo uma peça de quinta categoria nessa pista de skate gigante.

Vem aqui, eu vou te dar uma lição, esse seu cabelinho de Neymar não me engana, não.

Uma das personagens intervém para defender o rapaz e o General, a expulsando do palco, cochicha do microfone uma reclamação so-

bre essas pessoas que “querem metrô em Higienópolis”⁷⁰. O menino sobe ao palco e o castigo em questão trata-se de uma caricatura desenhada em poucos minutos nos fundos do palco e, segurando a caricatura, o General diz “o Neymar é mais feio, viu”?

Toda a apresentação se desenvolve sem maiores interrupções, vemos Diógenes, ou o cabo deprimido, ser assassinado pelo General, vemos as “donas de casa” xingarem o público tal como já havia sido feito uma hora atrás em frente ao Espaço Parlapatões, e outros tantos esquetes. Ao final, Hugo se desfaz de seu General, tirando a peruca, parte do figurino e, indo ao centro da plateia, segura uma placa rígida com um desenho, não muito bem reconhecível. Ali foi desenhada a caricatura do ex-presidente militar Emílio Garrastazu Médici, e Hugo, portanto uma caneta preta, passeia pelo público nos convidando a exagerar ainda mais os traços ali representados. A caricatura que passeia por todas as mãos foi confeccionada para ser permanentemente exposta na Praça Roosevelt, “pra que a gente não se esqueça e pra que a gente possa rir, também”, diz Hugo.

A Mostra teatral de direitos humanos e, em conjunção, a Vigília pela liberdade, foram organizadas neste capítulo dessa forma de modo a evocar as desestabilizações na origem e destino das memórias da Roosevelt. Sobretudo, essa performance dos Parlapatões em séries desordenadas, que estou chamando aqui de esquetes, como uma grande caricatura não só do período do governo militar, mas também de pequenas e cotidianas demonstrações e efetuações de violência em São Paulo e especificamente na Praça Roosevelt nos mostra ou acentua a perda da certeza acerca de um destino bem definido para tudo aquilo que compõe as memórias e histórias da Roosevelt.

Seremetakis (1996) trabalha a ideia de uma memória carregada de materialidade, que pode ser disparada por um objeto ou, melhor dizendo, por sua ausência. Trata-se do desaparecimento de um tipo de pês-

70 Grande parte dos moradores de Higienópolis é resistente à investida do Governo Estadual para a inauguração de uma estação de metrô no bairro. A resistência vai contra o dinamismo provocado pela mobilidade deste transporte público – imagina-se que, com a nova estação, moradores de bairros periféricos e não nobres teriam acesso ao espaço relativamente fechado que circunscreve Higienópolis.

Recentemente os moradores se organizaram em torno da vontade de montar um plebiscito contra a existência de uma ciclovía recém-inaugurada ali. Sem sucesso, o evento se tornou piada, assim como as manifestações que visam impedir a construção da estação de metrô.

sego na Grécia, devido a uma série de fatores macro-econômicos. Mas tal desaparecimento não foi completo, pois o tal pêssego passou a figurar dentre as narrativas mais díspares no cotidiano grego, que evocavam seu sabor e até sua textura. Tal materialidade fantasmática, segundo a autora, longe de reduzir-se a mera melancolia pelos tempos que passaram, ou apego às “tradições”, conferia ao tal pêssego ausente o estatuto de objeto denso, capaz de articular à experiência cotidiana um sentido histórico e político, resistente aos movimentos produtivistas ligados ao consumo e à modernização, que conduziram a seu desaparecimento. Ainda que haja um grande contraste entre uma área rural da Grécia, onde Seremetakis “cresceu com o pêssego”, a uma grande cidade latino-americana onde se encontra uma Praça peculiar, é interessante evocar tal movimentação sensorial e teórica de Seremetakis para trazer a relação entre “sensos”, sentidos e a materialidade da Roosevelt. Ao pensar um azulejo, a placa de um cinema extinto ou uma porta cimentada, quero evocar, também, a densidade de tais objetos, a latência de uma energia histórica e política que carregam, muitas vezes inconspícuos, nos sentidos da Roosevelt.

Em vez de imaginarmos algo como a memória oficial (*Ibid*) da Praça sendo espelhada e repetida pelas teatralidades e “objetos densos” que passam por ela e a fazem, é interessante fazer operar neste texto também as quebras entre essas duas esferas, a da memória e a teatralidades que a evocam, em desestabilizações que emanam e provocam dinamismo e transformação. Dessa forma, embora eu esteja fazendo esse movimento analítico a partir de uma performance em um evento, a intenção foi de destacar movimentos bastante sutis que se dão nos interstícios e entremeios da apresentação teatral como evento e a da teatralidade urbana e cotidiana que se forma, de modo que seja possível pensar essa “vocalização teatral” da Praça Roosevelt não como algo que se dá em uma condição exterior à vida cotidiana que ali acontece, mas como algo incorporado a esse espaço, como uma poética das quebras e interrupções que, a partir do teatro, faz o cotidiano e inversamente.

Assim como Seremetakis (*Ibid*) pensa questões da cultura material como algo não fixo, mas transitivo e aberto, relacional no que se refere às performances que com ela se realizam, é interessante considerar estes cacos e pequenos objetos que compõem a memória e o senso de lugar que invade a Roosevelt em conjunção às teatralidades, cotidianas e artísticas, que se efetuam na e com a Praça. Tal tensão e relação criativa entre a teatralidade e a memória de um espaço podem ser trazidas, então,

a partir da ideia de interperformatividade⁷¹ (JESTROVIC, 2005), na qual, a partir da memória e da estética emersa em um lugar, o teatro e o espaço são formados e se tornam potenciais em um movimento ambivalente, eles se interpenetram.

Durante o período de campo que passei na Praça Roosevelt, muitas performances e apresentações teatrais percorreram seus esparsos desníveis. Ao passo em que estamos acompanhando a teatralidade presente na matéria e espaço da Praça como uma forma a partir da qual essas apresentações se realizam, trouxe para este capítulo aquelas que, como momentos acentuados, cintilam mais fortemente sobre os movimentos quebradiços entre memória, sentido de lugar e materialidade na Roosevelt. Elas acompanham as desestabilizações possíveis entre desníveis e ruínas, que contribuem para a formação de palcos parciais, afastados dos palcos lisos de encenações fechadas; são palcos desnivelados e carregados da materialidade do espaço, o que aponta para a multiplicidade de relações e encontros entre esses espaços e as formas de fazer teatro que se inscrevem nele, com ele.

De certa forma, acompanhando o que foi pensado anteriormente com Seremetakis (1996), posso dizer que essas formas provocam desestabilizações, não só das violências e dos diversos modos de intervenção estratégica e planejada, mas também das esferas analíticas, do trabalho antropológico que se dirige a elas. Os encontros desestabilizam os elementos que os formam. Eles não estão tão distantes dos choques, dos estranhamentos, das quebras, possibilitando e desencadeando relações produtivas.

Desse modo, é necessário ainda lançar uma clarificação a respeito dos aspectos desestabilizadores, porque transformativos, que evoquei através da imagem da caricatura anteriormente.

71 Seremetakis, questionando a inclinação platônica e manipulativa de uma compreensão teatral (convencional) da performance, prefere o utilizar este termo como uma forma de evocar a poesis do fazer cultural, e não uma qualificação, a transformação adjetiva da performance: o “performativo”. Segundo ela, a ideia de performativo carrega a pressuposição da existência de pré-códigos a serem acionados na ação e, entendo a performance mais como poética, transição, transformação, como relação incompleta, enfim, a crítica é acionada. Para sublimar ainda mais este aspecto relacional e co-experiencial da performance tal como pensada por Seremetakis, trago também o conceito de Jestrovic. Embora a análise desta autora, que se refere a encenações de Brecht e Piscator no passado e no presente da cidade de Belgrado, tenha inclinações mais psicológicas sobre a relação entre espaço, teatro e memória, o que colocaria seu conceito de interperformatividade em uma esfera analítica quase oposta a de Seremetakis, mantenho a utilização deste conceito como uma leitura que contribui para o trabalho.

Fabian já em muito contribuiu para este trabalho com sua concepção da etnografia em si como performance (1990), que procura realizar no texto aquilo que não pode ser expressado através de informações. A etnografia, tal como a performance, se constrói como uma forma aberta que acompanha os movimentos e sentidos do que foi experienciado em campo, na qual a forma e performance etnográficas se realizam entre a criatividade e a expressão de uma práxis compartilhada, e estou tentando acompanhar aqui, portanto, esses movimentos quebradiços, visibilidades parciais, desníveis. É no momento em que surge a imagem da desestabilização que encontro uma abertura para pensar mais profundamente a teatralidade que forma a Roosevelt e, ainda com Fabian, é importante considerar essa teatralidade a partir dos movimentos dialéticos que a formam, a partir das tensões que ela suscita, e isso é possível a partir do momento em que a metáfora teatral utilizada pela antropologia deixe de ser empregada completa e perfeitamente. Há que se deixar algo aberto para a tal coexperiência que se desenvolve, tanto ali na Praça Roosevelt, nas performances compartilhadas e nas teatralidades vivenciadas, quanto aqui. Então, diz Fabian (1999), se buscarmos nos descolar um pouco da forma trágica do drama (aquela que termina, e termina mal), em direção a uma mímese do que acontece na comédia, talvez as produções que tomam a teatralidade como forma possam abri-la a um escopo que acompanhe seus movimentos práticos, imaginários, potenciais. Não que nossas etnografias tenham que ser engraçadas, ou que a antropologia deva se dirigir a manifestações humorísticas, mas à força desestabilizadora e transformadora, sobre a qual a comédia do teatro ocidental se baseia. Se, com esse efeito desestabilizador, não só a antropologia mas também o teatro “‘runs the risk of losing its characteristics and essence’, so be it” (*Ibid*, p. 30).

A finalização deste capítulo, então, procede como uma abertura mais do que como uma conclusão em si. Trago agora uma imagem que, ainda na Vigília, evoca essa movimentação.

É sábado à noite e uma pequena tenda está montada na planificação da Roosevelt para receber o espetáculo com alguns atores dos Satyros e outros, mas não se trata de uma peça. Com roupas multicoloridas e floridas, Rubi, Gero Camilo e Os Aventureiros e Fernanda, que acabara de sair de uma peça acontecendo ao mesmo tempo no Satyros,

sobem ao palco para cantarem músicas que vão de Vinícius de Moraes ao mais recente álbum lançado por Gero Camilo, todas girando em torno de composições com a temática enquadrada da liberdade. Apesar da tenda, a desorganização da plateia atinge uma proporção não muito grande, mas suficiente para ultrapassar as arestas que formam esse teto improvisado. Ivam também é esperado para o show, no entanto, atuando como protagonista da mesma peça da qual saiu Fernanda, acabou se atrasando e preferindo não misturar os personagens, o que gerou algumas risadas na plateia. Essa pequena pausa devido ao atraso de Ivam foi o estopim para que Phedra fosse convidada por Gero a subir ao palco, após uma apresentação floreada do mestre de cerimônias. Ali, ela canta em espanhol enquanto improvisa nas brechas da música sua biografia, começando com a sua saída de Cuba e chegada ao Brasil nos anos de 1950, até o momento em que narra sobre a noite na qual, trabalhando na Praça Roosevelt, foi convidada por Rodolfo e Ivam a encenar o papel de travesti em uma das peças do *Satyros*. Esse clímax é aplaudido pelo público que vai completando a história através de comentários abertos à Phedra, e um beijo em sua mão, dado por Fernanda, encerra este quadro. Estamos caminhando para o final do show com um momento catártico causado por Gero, com todos dançando, alguns tirando partes das roupas que vestiam, e cantando repetidamente:

Vai desabar água pra lavar o que tem que limpar

pra lavar o que tem

*Desabar a água que é pro nosso bem,*⁷²

Enquanto nos recuperamos e nos secamos da água que desabou junto à música de Gero, Fernanda faz uma pausa para trazer à tona, mais uma vez nesta Vigília, a memória do assassinato do pai do escritor Marcelo Rubens Paiva – a menção já havia ocorrido através da fala de Benê e do próprio Marcelo no sarau do dia anterior, em um desnível abaixo da planificação. Um minuto de silêncio foi pedido e realizado de forma absoluta. “Que a ditadura não se repita, que a nossa luta não tenha fim”,

72 Música de Os Aventureiros e Gero Camilo, cantor, compositor, escritor, dramaturgo, e ator de teatro e cinema, fazendo deste o meio pelo qual se tornou muito conhecido ao atuar, por exemplo, nos filmes *Abril despedaçado* e *Cidade de Deus*. Gero frequenta a Roosevelt cotidianamente, embora sua participação nesta dissertação tenha ocorrido a apenas a partir do evento.

reclama Gero, que é completado por uma fala de Fernanda ritmada por uma bateria e uma guitarra:

E a nossa luta

Não tem fim

E a festa

Não tem fim

E a Praça Roosevelt

Não tem fim

“A Praça Roosevelt não tem fim” foi a última frase da série cantada “não tem fim”, e feita aparentemente de improviso, quando em poucos segundos de silêncio Fernanda parecia caçar o elemento finalizador de sua sequência. Seu olhar encontrou o horizonte à frente, e o trecho “a Praça Roosevelt não tem fim” foi calorosamente aplaudido.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Me vejo no fim de uma dissertação, estou na condição lacônica de um intenso percurso, e uma série de passagens textuais e fotográficas se colocam à minha frente, organizadas página a página. O jogo é que há uma série de folhas brancas escritas, que foram relidas e devem ser trazidas por mim para essa condição de passagem. O exercício é de finalização. Os improvisos foram trabalhados, as quebras na encenação foram trazidas a partir de um espaço urbano bastante carregado de histórias, teatralidades, e o que se pode fazer com elas. Paradoxalmente, estou pensando com essa imagem da Roosevelt que não tem fim. Os trabalhos, no entanto, se finalizam, assim como as readequações, os projetos, as planificações e as encenações teatrais. Os finais, ao mesmo tempo, não são menos quebradiços que os concretos da Roosevelt, eles formam brechas, e podemos perceber, em um olhar retrospectivo, que restam buracos ali onde procuramos melhor impor os preenchimentos e que ficam lacunas, questões não resolvidas. São inacabamentos espaciais, também textuais e imagéticos. No que se refere aos inacabamentos e brechas da Roosevelt, os procurei trazer como materiais produtivos, que longe de revelar (apenas) imperfeições, são recuperados posteriormente, e precisamente por sua imperfeição, ou por seu ajuste frouxo em uma espacialidade que se pretende total, neutra e funcional, permitem a emergência de associações ou encontros inesperados. O mesmo se passa aqui, no texto etnográfico. Por certo, nos muitos caminhos desnivelados e quebradiços que percorri na Roosevelt e procurei percorrer, também, no texto, muitas coisas ficaram perdidas no caminho, ou então submersas, em estado latente, esperando por novos encontros possíveis. Para tecer as linhas finais desse trabalho, quero recuperar os principais caminhos que foram trazidos no texto, mas também evocar esses outros, que não tiveram lugar ainda, mas que certamente compõem, ainda que de maneira fantasmática, o corpo desta dissertação. Importa, aqui, evocar as aberturas e imaginar os encontros possíveis que se formam no horizonte.

Já há meses que não piso na Roosevelt, mas a acompanho a distância, nos pensamentos e escritas que dirijo a ela. Encontro, em fotografias ou narrativas etnográficas, aqueles que acompanhei em seus espaços. Procurei trazer para o texto a Roosevelt que experienciei em campo, a de uma dialética aberta entre práticas teatrais e concretos urbanos, que dá a ver um lugar ocupado. Para tentar fazer justiça a tal dialética,

procurei situar o espaço urbano da Roosevelt não apenas como a matéria passiva ou o palco liso, que viria a ser ocupado pelas intervenções teatrais, mas como espaço carregado já em sua materialidade pela teatralidade que percorre suas histórias. A partir disso, é possível dizer que ao trazer a questão dos desníveis, das ruínas, das quebras e cacos que formam a Roosevelt, o que está em jogo é essa teatralidade que se faz a partir de brechas, aberturas de encontro com o urbano, que permitem vislumbrar o engajamento teatral para além da violência das planificações. Os próprios desníveis já carregam tal teatralidade, possibilitando e mesmo impondo jogos de visibilidade e ocultação que incessantemente subvertem “a vontade de poder”, as violências que subjazem.

Em meio a tantos cacos e desníveis, procurei evocar etnograficamente a possibilidade dos encontros tentada por tal teatralidade. A ideia de encontro é interessante por carregar uma sutil ambiguidade que admite a forma de complementariedade, para evocar uma teatralidade que vai intencionalmente ou politicamente de encontro ao urbano ao mesmo tempo em que o encontra, com toda a carga surpreendente que os encontros podem conter, que promove abertura aos engajamentos políticos e à própria teatralidade que escapa aos limites do palco. É por pensar junto a estes concretos quebradiços que posso sustentar que a repetição da palavra “ruína” no título não foi utilizada de maneira arbitrária. Ainda que exista um processo contínuo de “revitalização”, de implicar sobre o que é velho e “degradado” a “vitalidade” do novo, as marcas das antigas estruturas ainda são plenamente palpáveis e, “na imediatez da presença sensível, manifestam-se enquanto fantasmagorias” (BENJAMIN, 2009: 53). Penso que acompanhar as ruínas deste espaço, em vez de ter me dirigido à percepção dele como algo neutro e isento de história, possibilitou acompanhar o processo produtivo de transformação que opera na Praça Roosevelt através de teatralidades. A história desses concretos parece não reverberar simplesmente em uma cronologia histórica, mas também nas quebras e desvios praticados no presente dessas arquiteturas que não apresentam-se abertamente legíveis e transparentes, como querem as ações urbanísticas de “requalificação” do espaço. Se, como nos diz Lefebvre, “o espaço que homogeniza não tem, ele mesmo, nada de homogêneo” (1991: 308), nesse trabalho importou perceber as ruínas que sobram à planificação espacial, permitindo apreender uma movimentação dialética que se manifesta não só através de uma intencionalidade analítica, mas que é experienciada sobre esses concretos como

um resto a partir de onde se pratica o espaço.

As ruínas estiveram implicadas também em memórias, que ao serem trabalhadas pelo contar e pelo lembrar, voltaram-se a pequenos cacos da Roosevelt, a percorrer sua materialidade e fazer aparecer o sentido de um lugar marcado pela teatralidade que procurei evocar. Ao trabalhar tais memórias sensíveis, procurei acompanhá-las tal como apareceram, de maneira fragmentária e desnivelada. Fragmentos ou cacos, no entanto, revelam suas possibilidades de associações inesperadas, de encontros não apenas entre presente e passado, mas entre as práticas teatrais, o espaço, e a história que emerge em tal relação. Procurei, em suma, trazer a Praça Roosevelt nesta etnografia a partir de suas brechas e aberturas, que podem ser apreendidas em diversos (des)níveis e que não deixam de instigar um retorno, bem como outras criações possíveis, novos encontros sobre e com algumas dessas fendas para o desenvolvimento de reflexões outras. Os encontros, assim como a Praça Roosevelt, não tem fim, provocando sempre novas aberturas, novos caminhos indicados e emersos em ruínas, novos desníveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEX, Sun. 2008. *Projeto da praça: convívio e exclusão no espaço público*. Senac.
- BACTÉRIA, Anselmo (org). 2006. *Brothers Cactus: contistas da Roosevelt*. São Paulo: Alaúde editorial: eraOdito editOra.
- BARRETO, Raul e POSSOLO, Hugo (orgs.). 2008. *O avesso da comédia*. Parlapatões, agentemesmo produções.
- BARTHES, Roland. 1974. “Diderot, Brecht, Eisenstein”. *Screen*, v. 15, n. 2, p. 33-40.
- BARTHES, Roland. 1984. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Nova Fronteira.
- BARTHES, Roland. 1993. “Semiologia y urbanismo”. In: *La aventura semiológica*. Ediciones Paidós.
- BARTHES, Roland. 2007. “Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da discursividade”. In: *Escritos sobre teatro*. Martins Fontes.
- BAUMAN, Richard. 2011. “Commentary: Foundations in performance”. *Journal of Sociolinguistics*, v. 15, n. 5, p. 707-720.
- BENJAMIN, Walter. 1984. *Magia e técnica, arte e política*. Brasiliense (Obras escolhidas Volume I).
- BENJAMIN, Walter. 1997. *Rua de mão única*. Brasiliense (Obras Escolhidas Volume II).
- BENJAMIN, Walter. 2002. “Painting and Graphic Arts”. In: *Selected Writings Volume 1: 1913 – 1926*. Harvard University Press.
- BENJAMIN, Walter. 2011. “Sobre a pintura ou signo e mancha”. In: *Escritos sobre linguagem*. Editora 34.

BENJAMIN, Walter. 2009. *Passagens*. Editora UFMG.

BONFIM. "Conresp registra 22 teatros como patrimônio imaterial". *O Estado de São Paulo*, 30 de setembro de 2014.

BORELLI E MERIGO. 2013. "Os projetos e a Nova Praça Roosevelt". *Revista Labverde*, n 6, 248-253.

BRANDSTETTER, Gabriele. (2013) "Dança como cena-grafia do saber." *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas* 2.19: 103-113 (trad. Stephan Baumgartel).

BUCK-MORSS, Susan. 1991. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Mit Press.

CABRAL, Ivam. 2006. *Quatro textos para um teatro veloz*. Imprensa Oficial Do Estado.

CAVANA, Daniel. 2006. "A roda do tempo". In: *Brothers Cactus: contistas da Roosevelt*. São Paulo: Alaúde editorial; eraOdito editOra.

CARDOSO, Vânia Zikán. 2007. "Narrar o mundo: estórias do "povo da rua" e a narração do imprevisível". *Mana* 13.2 317-345.

CARDOSO e HEAD. .2013. "Girando entre gestos: interrupção como fonte do fluir". *KARPA: Journal of Theatricalities & Visual Culture*, (6).

CHIZZOLINI, Bianca. 2013. *Tecendo a rede: uma etnografia de moradores (as) e comerciantes no centro de São Paulo entre práticas e discursos de requalificação*. Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP.

COELHO, Marcelo. 2012. *Cine Bijou*. Coleção ópera urbana, Cosac Naify e Editora Sesc.

COHEN, Renato. 1989. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo.

DAWSEY, John C. 1999. *De que riem os "bóias-frias"? Walter Benja-*

min e o Teatro Épico de Brecht em Carrocerias de Caminhões. Tese de livre docência, FFLCH/USP.

DAWSEY, John C. 2005. "Victor Turner e antropologia da experiência". *Cadernos de Campo* (São Paulo, 1991), n. 13.

DAWSEY, John C. 2006. "O teatro em Aparecida: a santa e o lobisomem". *Mana*, v. 12, n. 1, p. 135-n 149.

DAWSEY, John C. 2007. "Sismologia da performance: Ritual, drama e play na teoria antropológica". *Revista de Antropologia*, p. 527-570.

DAWSEY, John C. 2009. "Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático." *Mana* 15.2: 349-376.

DE CERTEAU, Michel. 1998. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Vozes.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2010. *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.

FABIAN, Johannes. 1990. *Power and performance: Ethnographic explorations through proverbial wisdom and theater in Shaba, Zaire*. Madison: University of Wisconsin Press.

FABIAN, Johannes. 1999. "Theater and anthropology, theatricality and culture". *Research in African Literatures*, v. 30, n. 4, p. 24-31.

FERNANDES, Rofran. 1985. *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência*. Global.

FERNANDES, F, 2006. *A síntese das artes e a moderna arquitetura brasileira dos anos 1950*. Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP. 8, 71-78.

FRÚGOLI JR, Heitor. 2000. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo. Edusp.

FRÚGOLI JR, Heitor. 2001. *A questão da centralidade em São Paulo: o*

papel das associações de caráter empresarial. Revista de sociologia política, v. 16.

FRÚGOLI JR., H.; SPAGGIARI, E. 2010. “Da cracolândia aos nórias: percursos etnográficos no bairro da Luz”. *Ponto Urbe* (NAU-USP), v. 6, p. 3.

GOFFMAN, Erving. 1959. *The presentation of self in everyday life*. Garden City, NY: Anchor.

GOFFMAN, Erving. 2012. *Os quadros da experiência social*. Vozes.

GORDON, Every. 2008. *Ghostly matters: Haunting and the sociological imagination*. U of Minnesota Press.

GUZIK, Alberto. 2006. *Satyros: um palco visceral*. SP: Imprensa Oficial do Estado.

HANNERZ, Ulf. 1980. “City as theater”. In: *Exploring the city*. Columbia University Press.

HANNERZ, Ulf. 1997. "Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional" *Mana* 3.1: 7-39.

HEAD, Scott Correll. 2004. *Danced fight, divided city: figuring the space between*. Tese de doutorado, University of Texas at Austin.

HEAD, Scott Correll. 2009. “Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto”. In: GONÇALVES e HEAD (orgs.). *Devires imagéticos: o outro e suas imagens*. Faperj, 7 Letras.

INGOLD, Tim. 2012. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”. *Horizontes antropológicos*, v. 18, n. 37, p. 25-44.

JESTROVIC, Silvija. 2005. "The theatrical memory of space: from Piscator and Brecht to Belgrade." *New Theatre Quarterly* 21.4: 358.

KLEE, Paul. 1953. *Pedagogical sketchbook*. Praeger.

- KLEE, Paul. 2001. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Zahar.
- LEFEBVRE, Henri. 1991. *The production of space*. Blackwell: Oxford.
- LEFÈVRE, Eduardo. 1997. *Diário Popular*, São Paulo, 16 abr.
- LEPECKI, André. 2012. “Coreo-política e coreo-polícia”. *Ilha Revista de Antropologia*, v. 13, n. 1, 2, p. 041-060.
- LEPECKI, André. 2013. “Planos de composição”. In: Raposo, Paulo; Cardoso, Vânia Z.; Dawsey, John and Fradique, Teresa. *Terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: EdUFSC.
- LIGGETT, Helen. 2003. *Urban encounters*. U of Minnesota Press.
- LOHER, Dea. 2004. *A vida na Praça Roosevelt* (peça teatral - arquivo pessoal).
- MAGALDI, Sábado. 1984. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. Vol. 85. Brasiliense.
- PALMA, Daniela. 2010. *A praça dos sentidos*. Tese de Doutorado, ECA/USP.
- PALMA, Daniela. 2012. “O concreto e o imaginário: uma praça e seus sentidos sociais”. In: *I Simpósio Internacional Discurso, Identidade e Sociedade*, 2012, Campinas. Dilemas e desafios na contemporaneidade. Campinas: Unicamp.
- PIRES, Ericson. 2005. *Zé Celso e a oficina-Uzyna de corpos*. Annablume.
- PANDOLFO, Stefania. 1997. “Introduction”; “Topology of a city” In: *Impasse of the angels: Scenes from a Moroccan space of memory*. University of Chicago Press.
- PORTO, Antonio Rodrigues. 1992. *História urbanística da cidade de São Paulo, 1554 a 1988*. Carthago & Forte.

- RANCIÈRE, Jacques. 2012. *O espectador emancipado*. Martins Fontes.
- REIS, Rubens. 2013. "A nova praça Roosevelt". *Revista Labverde*, n. 6, 237-247.
- RODRIGUES, Eder Sumariva. 2011. *Radicalização do espaço teatral brasileiro*. IV Reunião ABRACE.
- SBRUZZI, Fabrício. 2013. "A nova Praça Roosevelt". *Revista Labverde*, n 6, p. 254-259.
- SCHECHNER, Richard. 2001. "Rasaesthetics". In: *TDR/The Drama Review*, 45(3), 27-50.
- SCHECHNER, Richard. 2012. "Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral." *Cadernos de Campo* 20.
- SEREMETAKIS, C. Nadia. 1996. "The memory of the senses". In: *The senses still*. University of Chicago Press.
- SHERINGHAM, Michael. 2006. *Everyday life: Theories and practices from surrealism to the present*. Oxford University Press.
- SCHIEFFELIN, Edward L. "Problematizing performance." In: *Ritual, performance, media* 35:194, 1998.
- SOUZA DIAS, Marcos. 1972. *Espaços urbanos de uso múltiplo*. Tese de Doutorado FAU/USP.
- STEWART, Kathleen. 1996. *A Space on the Side of the Road: Cultural Poetics in an "other" America*. Princeton: Princeton University Press.
- STEWART, Kathleen. 2005. "Cultural poesis: The generativity of emergent things". In: *The Sage handbook of qualitative research* 3: 1027-1042.
- TAUSSIG, Michael. 1993. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. Paz e terra.

THRIFT, Nigel. 2008. "Spatialities of feeling" In: *Non-representational theory: Space, politics, affect*. Routledge.

TURNER Victor. 1986. "Dewey, Dilthey, and drama: An essay in the anthropology of experience". In: *The anthropology of experience*, pp. 33–44.

VAZ, A. 1999. *O projeto Nova Luz e a renovação urbana na região da Luz*. São Paulo, FFLCH/USP.

VAZ, Lilian Fessler, e JACQUES, Paola Berenstein. 2013. "Reflexões sobre o uso da cultura nos processos de revitalização urbana." In: *Anais: Encontros Nacionais da ANPUR* 9.

WILLIAMS, Raymond. 1979. *Marxismo e Literatura*. Zahar.

WILLIAMS, Raymond. 2010. *Drama em cena*. Cosac Naify.

YAMASHITA, Kelly. 2012. *Praça Roosevelt, centro de São Paulo: intervenções urbanas e práticas culturais contemporâneas*. Tese de Doutorado FAU/USP.