



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

MARCELA MARIA SOARES DA SILVA

“HAJA VIDA”: TEATRO À DERIVA EM SÃO PAULO

FLORIANÓPOLIS

2020

Marcela Maria Soares da Silva

“Haja vida”:

teatro à deriva em São Paulo

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Antropologia Social da Universidade Federal de
Santa Catarina para a obtenção do título de doutora
em Antropologia Social
Orientador: Prof. Dr. Scott Correll Head

Florianópolis

2020

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

Silva, Marcela Maria Soares da
"Haja vida" : teatro à deriva em São Paulo / Marcela
Maria Soares da Silva ; orientador, Scott Correll Head,
2020.
256 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Teatro. 3. São Paulo
(Centro). 4. Intervenção urbanística. 5. História. I. Head,
Scott Correll . II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.
III. Título.

Marcela Maria Soares da Silva
“**Haja vida**”: teatro à deriva em São Paulo

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Vânia Zikán Cardoso
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Viviane Vedana
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. John Cowart Dawsey
Universidade de São Paulo

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em Antropologia Social.

Prof. Dr. Jeremy Paul Jean Loup Deturche
Coordenador do Programa

Prof. Dr. Scott Correll Head
Orientador

Florianópolis, 16 de março de 2020.

Para Bruno e Júlia

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPq pelo financiamento no período do doutorado, fundamental para sua realização e desenvolvimento.

Meus agradecimentos às muitas pessoas que compartilharam de suas apresentações, histórias e percursos, me permitindo andar com elas e adentrar camarins, casas, ocupações e residências com esta pesquisa. Agradeço aos participantes do Comitê Praça Roosevelt de todos pela companhia nos itinerários da Praça Roosevelt ao Minhocão. A partir destes lugares, agradeço também aos que compartilharam de vidas teatrais, cinematográficas e literárias que derivam pela cidade: Alex, André, Benê, Fabiano e Phedra (*in memoriam*). Rodolfo e Dulce compartilharam muito das práticas, engajamentos e sentidos mobilizados na Praça Roosevelt, e eu agradeço pelas trocas que em muito inspiram este trabalho e a mim. Aos integrantes do Grupo XIX de Teatro, agradeço pela gentileza ao abrirem seus processos criativos no Centro e na Vila Maria Zélia. À Hugueta e Marina, que fizeram das tardes que passei na Casa do Povo um ótimo período de trocas e aprendizados, também, meu muito obrigada! A todos que não pude citar diretamente, agradeço por me permitirem compartilhar de seu ocupar, habitar e apresentar.

Agradeço às professoras Vânia Zikán Cardoso e Viviane Vedana e ao professor John Dawsey pela disposição e gentileza em aceitarem compor a banca de defesa desta tese.

Agradeço aos colegas, equipe, professoras e professores e amigos pelos momentos de grande aprendizado e troca no PPGAS. Agradeço particularmente às professoras Evelyn Schuler Zea, Maria Eugênia Domingues, Vânia Zikán Cardoso, e aos professores Gabriel Coutinho Barbosa, José Kelly, Oscar Calavia Sáez, Rafael Meneses Bastos, Rafael Devos e Scott Head. Ao pessoal do GESTO, agradeço pelos bons períodos que compartilhamos com reflexões instigantes e inspiradoras. Seguindo esses motivos também agradeço pelas aulas de Vânia Zikán Cardoso na disciplina “Literatura oral, experiência e estudos da performance”.

Agradeço à professora Vânia Zikán Cardoso pelas muitas ocasiões em que trouxe questionamentos e conselhos que me impulsionaram na caminhada, me levando a andar com atenção aos cacos que iam emergindo entre a pesquisa de campo e a escrita; obrigada pela interlocução e participação nas bancas de qualificação do projeto de tese e de defesa. À professora Viviane Vedana agradeço pela participação na banca de qualificação do projeto de tese e às ideias e sugestões que me instigaram a refletir junto às vidas e aos lugares, as levei comigo da pesquisa de campo e adiante. À Rafael Devos agradeço pelas sugestões na banca

de qualificação que fizeram com que eu me desviasse para algumas dimensões de grande importância para o momento da escrita.

Ao meu orientador, Scott Head, agradeço por acompanhar o percurso desta pesquisa desde o início do mestrado até agora, no doutorado, com paciência, dedicação e alegria. Seus posicionamentos, as muitas ideias, interesses e o entusiasmo que sempre buscou demonstrar orientaram de maneira afiada e, como ele costuma dizer, “desorientaram” de maneira precisa os caminhos traçados. Sou grata pelas ideias que trouxe nos momentos da escrita em que me senti “à deriva”, e por provocar questionamentos necessários nos momentos em que meus pés travavam no chão. Por todo o partilhar ao longo desses sete anos, pela parceria e amizade, obrigada.

Aos amigos que fiz no PPGAS, agradeço com muito carinho. Cristhian Cage e Lays Cruz foram parceiros maravilhosos do mestrado ao doutorado que com empatia e alegria dividiram muito das forças mobilizadas para a realização de uma pesquisa de campo, para escrita de uma tese e para o caminho que segue. À Gabriela Sánchez López, querida Gabina, agradeço pelas inspirações que vêm de suas escritas e também ao David, pela parceria nas andanças por Floripa, motivos pelos quais agradeço igualmente à Ana Paula Casagrande Cichowics e a Rafael Knabben. Ana sempre se fez presente, ouvindo as histórias, partilhando ideias e imagens, amenizando minhas angústias e me fazendo dar boas risadas e Rafa, por tantas vezes desandou a discutir teoria. Obrigada pelos planos sempre refeitos, voltados a um futuro mais esperançoso. Do mestrado, pela empatia, pela força e pela alegria em tê-los como amigos, de perto ou longe: Arthur Maccdonal, Gabriela Prado, Julio Stabelini, obrigada!

À Marina e Lucas, por tudo que vem de tantos anos de amizade e parceria que inspiraram e impulsionaram os caminhos traçados até aqui, agradeço especialmente.

À Priscila e Will, obrigada por estarem por perto nos momentos mais difíceis da escrita, de onde me tiravam rapidamente para me fazer voltar cheia de boas energias.

Agradeço aos meus pais, que comemoraram cada etapa deste trabalho como se fosse a última, e depois de dizer a eles que “na verdade, não”, não se demoravam em buscar impedir que eu duvidasse que a alcançaria, me enchendo de coragem, força e amor. Sem eles, este trabalho não seria possível. Estes sentimentos se ampliam a toda a minha família, que agradeço fortemente. Agradeço à minha irmã Júlia, que está traçando seu caminho de forma admirável, me ajudando a lembrar do que passou e imaginar o que virá de maneira esperançosa. Ao meu irmão Bruno agradeço pela parceria fundamental à composição desta tese e essencial aos passos que venho traçando, em muito inspirados pela profunda admiração que sinto por ele. À minha cunhada Thaís, agradeço pelas conversas que inspiravam,

alentavam e me colocavam a refletir ao longo desses anos de mestrado e doutorado. À minha sogra Cláudia (*in memoriam*) sou grata pelos aprendizados e pela força que seguem emanando dos momentos em que estivemos juntas.

Felippe esteve ao meu lado por todo o percurso, das aulas às pesquisas de campo, das escritas às leituras, das muitas casas onde moramos à universidade, de Florianópolis a São Paulo. Nesses caminhos, passamos por momentos de felicidade plena e profunda tristeza, entremeados por um lugar que construímos juntos e de onde o agradeco pela incansável e paciente tarefa de tornar tudo sempre tão leve e inspirador.

RESUMO

Partindo da Praça Roosevelt até as bordas de leste a oeste da região do Centro Expandido da cidade de São Paulo, esta etnografia se desdobra, e se desloca também, procurando analisar aspectos que movimentam o que se convencionou chamar de “lugares históricos” a partir de sua elaboração ou apreensão por práticas que performam, narram e implicam vivências teatrais nos lugares e suas apresentações na deriva da pesquisa. Escalas espaciais e temporais subvertidas, encenações implicadas em aspectos críticos de transformação urbana e interrogações que ultrapassam a junção ou equação somatória entre teatro e rua se tornam alguns lugares em que esta etnografia e as pessoas envolvidas em tais empreendimentos se engajam. Com estes lugares e pessoas partilho algumas das histórias e cenas que se desdobram no percurso para adensar experimentações a respeito do tempo, do espaço e da história pela feitura do teatro na cidade de São Paulo. São artistas que engajam ao fazer teatral o trato com o ambiente ao redor, abaixo e acima, desdobrados a partir de uma ética e uma estética que, em vez de buscar realizar objetivos delimitados e funcionalizados para práticas e vivências urbanas, os testa junto ao público, ao ambiente e à forma crítica do estado atual das coisas. Como proposta, a deriva composta para esta tese acompanha formas possíveis de imaginar e trabalhar com formas teatrais de viver e apresentar espaços, suas reentrâncias, subterrâneos, fendas, brechas e aberturas. A etnografia conta partes de histórias que envolvem esta região da cidade, em imagens e cenas produzidas, lembradas e remontadas no presente em que a pesquisa se desenvolve. Este trabalho vale-se da proximidade encontrada entre antropologia e teatro como um chão de experimentações, reflexões e formas possíveis de habitar que tomam forma em modos diversos de fazer teatral, e procuro assim apresentá-las.

Palavras-chave: Teatro. São Paulo (Centro). Intervenção Urbanística. História

ABSTRACT

From Roosevelt Square to the east and west corners of São Paulo city's expanded center, this ethnography unfolds, and drifts also, in looking to analyse the aspects which move those conventionally called "historical places", starting from their elaboration and apprehension through practices that perform, narrate and implicate theatrical perceptions in such places and their performances adrift of the research. Subverted time and spatial scales, stagings implicated in critical aspects of urban transformation and interrogations that surpass the junction or summatory equation of theatre and street become some of the places in which this ethnography and the people involved in such enterprises engage. Alongside these places and people I share some of the stories and scenes that unfold in the pathway to deepen experimentations regarding time, space and history through the making of theatre in São Paulo city. They are artists that engage care for the surrounding environment to their theatrical making, down and up, unfolding from ethics and aesthetics which, instead of looking to meet limited and functionalized objectives towards urban practices and perceptions, test them alongside the audience, the environment and the critical form of the current state of things. As a proposal, the drift composed for this thesis follows possible ways of imagining and working with theatrical ways of living and presenting spaces, their reentrances, undergrounds, slits, gaps and openings. The ethnography tells parts of stories that involve this region of the city, in images and scenes produced, remembered and remounted at the time of research. This paper draws upon the proximity found between anthropology and theatre as a ground for experimentation, reflection and possible ways to inhabit which take shape in different manners of theatrical making, and it is in such a way that I desire to present them.

Keywords: Theatre; São Paulo (Downtown); Urban Intervention; History

LISTA DE IMAGENS

Mapa 1: Deriva da pesquisa	31
Fotografia 1: Praça do Ouvidor, 2017	37
Fotografia 2: Praça Roosevelt, 2016	39
Fotografia 3: Viaduto Santa Ifigênia / Anhangabaú, 2017	42
Fotografia 4: Vale do Anhangabaú, 2017	44
Fotografia 5: Vale do Anhangabaú, 2017	45
Fotografia 6: Minhocão / Praça Roosevelt, 2016	49
Mapa 2: Praça Franklin Roosevelt	51
Fotografia 7: Praça Roosevelt / Minhocão, 2016	56
Fotografia 8: Praça Roosevelt, 2014	61
Fotografia 9: Minhocão, 2016	67
Fotografia 10: Minhocão, 2016	72
Fotografia 11: Praça Roosevelt, 2016	80
Fotografia 12: Praça Roosevelt / Viaduto Júlio de Mesquita Filho, 2017	83
Fotografia 13: Baixo Libertas / Bixiga, 2017	98
Mapa 3: Planta da Cidade de São Paulo – Detalhe Riacho Anhangabaú	101
Fotografia 14: Praça das Artes / Vale do Anhangabaú, 2017	106
Fotografia 15: Vale do Anhangabaú, 2017	110
Fotografia 16: Vale do Anhangabaú, 2017	116
Fotografia 17: Vale do Anhangabaú, 2017	117
Fotografia 18: Vale do Anhangabaú, 2017	119
Fotografia 19: Minhocão, 2016	121
Fotografia 20: Filmagem da peça <i>Hygiene</i> / Vila Maria Zélia	131
Mapa 4: Vila Maria Zélia, 1992	142
Fotografia 21: Vila Itororó, 2016	169
Fotografia 22: Vila Itororó, 2016	180
Fotografia 23: Vila Itororó, 2016	184
Fotografia 24: Casa do Povo, 2017	187
Fotografia 25: Praça Roosevelt, 2014	234
Fotografia 26: Praça Roosevelt, 2016	236
Fotografia 27: Praça Roosevelt, 2016	240

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
PARTE 1 - TEATRO À DERIVA	29
Capítulo 1 - Deriva da Pesquisa	32
Capítulo 2 - Teatro em desníveis: Praça Roosevelt	51
2.1 “A vida na Praça Roosevelt”	56
2.2 Arquitetura e encenação	64
2.3 NAVEGAR	70
Capítulo 3 - Intervalo: cena-grafias entre teatro e progresso	87
3.1 Antes do Marco Zero: aberturas	96
Capítulo 4 - Imersões: Vale do Anhangabaú	100
4.1 O Vale e o Rio	104
4.2 Fabular o chão	113
PARTE 2 - “HAJA VIDA”: HISTÓRIA E CENA	122
Capítulo 5 - Habitar ruínas: Vila Maria Zélia	123
5.1 Uma festa amarela	131
5.2 Destinos	156
5.3 “Fazer chover”: interrupções e transições na história	164
Capítulo 6 – Canteiro aberto: Vila Itororó	168
6.1 “De que vale uma xícara?”	177
Capítulo 7 - “Assim elas comemoram a vitória”: casa e teatro povoados	188
7.1 Anedotas do teatro como arquivo	194
7.2 “Novos caminhos”: coabitações	220
7.3 Sonho	227
Capítulo 8 - “Estar vivo e pronto pra morrer”	232
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	244

APRESENTAÇÃO

Beginnings are always fake (we are always in the middle of _____something_____) (REAL, 2018: 108).

No dia 27 de março de 2017, *Descongela Já* reuniu milhares de pessoas em frente ao Theatro Municipal como forma de protesto perante contingenciamento de metade do orçamento destinado à pasta da Cultura pela Prefeitura de São Paulo.

Chego por volta das três da tarde no lugar marcado para o protesto, em frente ao Theatro Municipal, na Praça Ramos de Azevedo, Centro de São Paulo. O lugar foi escolhido porque o Theatro Municipal ergue-se imponente, desde o início do século XX, como um dos mais importantes edifícios teatrais do Brasil e como um dos principais cartões postais da cidade, vendidos bem ao seu lado em bancas de jornal acima do Viaduto do Chá.

Coletivos de artistas, entidades, associações e grupos uniram-se no início do dia nas grandes escadarias de entrada do Theatro. Ali montaram geladeiras, dispuseram panos pretos em forma de círculo no chão, subiram nos corrimãos das escadas e do Viaduto e se utilizaram de toda sorte de estruturas que poderiam remeter aos palcos e superfícies de apresentação que estão acostumados a utilizar no cotidiano de seu trabalho. Apresentações teatrais e circenses se desdobraram pela tarde, quando por volta das oito da noite, seguimos em passeata, carregando os materiais utilizados no protesto em direção ao edifício da Prefeitura de São Paulo, do lado oposto do Viaduto do Chá. No entanto, em vez de simplesmente atravessar o Viaduto, seguimos o percurso por um desvio mais longo, de modo que alcançaríamos a Prefeitura apenas após passar por diversos outros caminhos que formam a região.

As geladeiras iam à frente, cadenciando a coreografia nas ruas estreitas entre os antigos prédios do Centro. Ao chegarmos aos fundos do Theatro Municipal, homens e mulheres caracterizados com roupas pretas pintadas com tinta branca em forma de ossos humanos passam a dançar entre demais manifestantes, que abrem passagem e gritam contra a “*morte da cultura*”.

Esta manifestação ocorre apenas em meados da pesquisa de campo realizada para esta tese. No entanto, a descrevo neste momento com o propósito de apresentar, com ela, alguns dos principais elementos, tensões e relações na composição deste trabalho.

Esta etnografia se dedica aos distintos modos como história e urbanismo emergem no engajamento do fazer teatral à materialidade cênica do que é convencionalmente reconhecido como “centro velho”¹ de São Paulo. Neste lugar, acompanhei ocupações e residências artísticas que possuem como proposta comum o estabelecimento de uma relação aberta com a materialidade urbana que informa as histórias contadas ao seu redor – entre a Praça Roosevelt e o Minhocão, ocupados por diversos grupos de teatro, sigo em direção à Vila Maria Zélia, no extremo-leste do Centro, à Vila Itororó, no extremo-sul, e à Casa do Povo, no extremo norte². A pesquisa se desenvolve durante 20 meses, sendo o primeiro período entre janeiro e julho de 2014, e o segundo entre novembro de 2016 e dezembro de 2017. O primeiro período, realizado junto a grupos teatrais na Praça Roosevelt, me instigou a seguir a caminhada como forma de elaboração do que foi desenvolvido na etnografia para o mestrado³.

Os percursos e seus desvios necessários, políticas e interlocuções mobilizadas nesta etnografia replicam-se de maneira parcial na cena que busquei descrever há pouco, na passeata à frente e aos fundos do Theatro Municipal, suspensa sobre o Viaduto do Chá.

As relações traçadas entre história, política e teatro apresentaram-se a mim nos momentos que dediquei à pesquisa de campo em partes complexas compondo relações reais

-
- 1 Como procurei desenvolver em minha dissertação (SILVA, 2015), Centro Velho pode ser remetido a um sentido duplo. Ao mesmo tempo em que se apoia na própria oposição engendrada por parcerias público-privadas (FRÚGOLI, 2001) que procuram figurar a região central de São Paulo a partir de procedimentos de inovação e apagamento – marcados principalmente na nomeação de projetos urbanísticos como por exemplo, para citar apenas dois, “Nova Luz”, e “Nova Praça Roosevelt” – estabelece uma contraposição produtiva em relação ao que seria o “Centro Novo”. Este Centro partilha com o velho do mesmo lugar, mas no entanto retém seu poder apenas nas palavras que querem investi-lo de uma novidade que reside, antes de mais nada, nas assertivas de tais parcerias público-privadas em projetos urbanísticos da chamada “requalificação ou “revitalização” da região central da cidade de São Paulo. Para uma discussão aprofundada acerca destes termos, ver Silva (2015), Frúgoli (2000) e Meyer (1994, 1995).
 - 2 Os percursos traçados serão trabalhados com uma atenção especial na primeira seção da Parte 1 desta tese.
 - 3 Os intervalos entre um período de pesquisa e outro são considerados como parte constitutiva do presente trabalho, bem como passagens da pesquisa de ambos os períodos são consideradas para a composição desta etnografia.

porém muitas vezes pouco evidentes. Como exemplo, quando comecei a descrever essa cena, meu intuito era o de utilizá-la para apresentar pessoas e grupos teatrais que foram meus interlocutores no período de pesquisa. Todas elas, sem exceção, desviaram dos posicionamentos metodológicos que diferenciam suas práticas teatrais para reunirem-se no momento do protesto, de modo que a descrição também me parecia um bom modo de apresentar os lugares nos quais esta etnografia se engaja. No entanto, ao escrever, percebi que minhas interlocuções também partiam das construções ao redor e junto às experiências de suspensão e estabilização que elas proporcionam a quem caminha por ali. Além do mais, tais construções remetem cotidianamente as narrativas sobre a história de São Paulo, como o cartão postal do Theatro Municipal que vira personagem da cena. Ao descrevê-la, também aparecem alguns modos através dos quais o fazer teatral monta seus palcos nas ruas e espaços públicos de São Paulo, seja com adereços transportados, como um pano circular preto, ou com a própria materialidade de um corrimão.

A convencionalização mencionada anteriormente surge em diversas partes e gestões que procuram denotar a importância histórica destes lugares em ações públicas de patrimonialização e conscientização, mas também em narrativas e histórias contadas no contexto habitual de suas vidas. Nesse sentido, as relações entre teatro, história e lugar que procuro aqui desdobrar emergem ora subitamente, como o “clarão” de um holofote em uma encenação, ora parcialmente, nas brechas de grandes construções em ruínas.

Assim, o papel da morte no protesto é bastante lúdico, e ao mesmo tempo intensamente crítico. Agruras institucionais, políticas e de financiamento público se agravam e entranham-se nas vidas de produtores culturais, artistas e públicos, assim como nas vidas dos lugares onde estabelecem suas residências e ocupações artístico-culturais, invocando os sentidos de suas mortes ou encerramentos. No entanto, como a cena no protesto pode fazer denotar, a morte não deixa de ser apresentada ou invocada, depositando nas imagens criadas sob o seu signo sentidos que o ultrapassam. Atentando a isto, me direciono a alguns paradoxos da *apresentação* como espaço-tempo liminar (CRAPANZANO, 2005a), aproveitando um “início” de história para começarmos o percurso, descrevendo seu ambiente.

Como se os vales fossem postos no chão, como se os rios e córregos que o acompanham parassem e como se pedra sobre pedra permanecesse, a relação entre a construção e desdobramento da São Paulo acompanha processos urbanísticos semelhantes a construções teatrais. Ilusão, apresentação e cenário são palavras que invariavelmente ressurgem de documentações urbanísticas desde as primeiras grandes obras para a capital paulista⁴ e seus muitos *booms*, ou explosões populacionais. E, mesmo fazendo-se necessário alargar avenidas e construir ruas sobre as águas e vales, gerar mais energia para as indústrias e casas, apresentar São Paulo a quem chega por meio de uma paisagem a perder de vista não deixou de demonstrar-se como uma preocupação de engenheiros e sanitaristas. Sobre seus croquis, plantas, planos e projetos pormenorizados, estas palavras são utilizadas como produção de sentido também para cidade e não exclusivamente ou propriamente para a sala de espetáculos. Tim Ingold nos lembra, em sua crítica a James Gibson, que uma certa compreensão ecológica de superfície não se desvincula dos mesmos procedimentos que elaboram o teatro como o guarnecimento de uma superfície natural e neutra para que haja vida, ou representação. Os habitantes do ambiente de Gibson – que Ingold nos diz, são com efeito exhabitantes do mundo e da terra – podem ser lidos como atores em uma peça:

Like actors on the stage, they can make their entrance only once the surface has been furnished with the properties and scenery that make it possible for the play to proceed. Roaming around as on a set, or like a householder in the attic, they are fated to pick their way amidst the clutter of the world. (2007a: S27)

Tim Ingold (*Ibid*) trabalha com imagens que formam a ideia de teatro tradicional para utilizá-la como solo de contraposição para reflexões que buscam não operar por binarismos de base, neste caso, aberto e fechado, representação e vida, vida e morte.

Quero utilizar esta analogia para acompanhar suas linhas de argumentação e fazer com que ela retenha apenas o aspecto crítico do ato fabular comum – “como se” – colaborando para sua própria torção – fazer com que ela nos permita vislumbrar a destruição da concepção

4 Essas menções serão trazidas ao longo deste trabalho. Ressalto que o desenvolvimento desta etnografia também parte de pesquisas de arquivo, entre mapas, cartas, atas e outras documentações que lidam com o desenvolvimento urbano de São Paulo. Também me ocupo de pesquisas em arquivos no que se refere especificamente aos lugares aos quais essa pesquisa se dirige, sendo que especialmente na Casa do Povo, pude desenvolver uma pesquisa em seu arquivo institucional, cujos resultados serão apresentados no capítulo 7 desta tese.

da superfície lisa, ou plana, tal como é concebida em pavimentações teóricas a respeito do teatro. André Lepecki (2009), teórico da performance, remete a estas pavimentações ao retornar à primeira utilização da palavra coreografia por Raoul-Auger Feuillet em 1700 para denotar a isomorfia entre o papel em branco e o palco no desenvolvimento da dança Ocidental. Ali, a projeção do plano do papel onde a dança é grafada sobre palco de sua realização opera dois planos abstratos – ao passo em que o papel agencia a dança, a dança é achatada à superfície lisa do palco como enquadre da ação. Segundo Lepecki, tal isomorfismo é responsável por criar três violências: a “fantasia de que o chão da dança é um espaço em branco, neutro, liso; segundo, apagar e denegar a brutalidade e a violência sempre contidas no ato de neutralizar um espaço; e terceiro, reificar todo e qualquer espaço de representação como sendo um espaço neutro, vazio” (LEPECKI, 2009: 113).

A superfície em constante criação que aludo como o “chão” da capital é o lugar onde se desdobram formas que presenciamos ainda hoje e com o passar dos planos urbanísticos, vão se transformando ou surgindo na imagem de planificações que seperceiam entre os vales que lhe dão forma. O ato de tornar plano acaba por ocultar muitos outros planos ou superfícies – são rios canalizados, várzeas e córregos drenados, grandes empreendimentos para aberturas de radiais, marginais, ou linhas férreas que competem com a topografia acidentada e geram ocultações ao olhar, o encobrimento e transformação de superfícies. Lembra a mim, interessada em teatro, o abaixar e subir de cortinas, sejam elas imaginárias ou não, lembram marcações de início e fim de cenas, atos ou esquetes. Então, os lugares em São Paulo vão sendo experienciados em subidas e descidas, em um constante movimento de suspensão e estabilização. Além do mais, também como uma constante reação ao que foi tornado oculto nestes planos e planificações e teima em aparecer.

As ocultações, sob fachadas, sob vales, avenidas e chãos em permanente construção, não deixam de demonstrar sua presença vez ou outra e, não passíveis de controle, seja ele institucional ou ecológico, exercem um certo poder, carregado de violência ou energia, que reclama atenção, reflexão, direcionamento. Sob este direcionamento, o fazer teatral que este trabalho acompanha se apresenta e não deixa, por sua vez, de estabelecer também seus jogos entre o que se mostra e dá ver, suscitando outras ocultações, liberando uma certa carga. Junto a ele engajam-se questões urbanísticas, históricas, representacionais e políticas.

No ritmo próprio da transformação urbana da cidade de São Paulo no fim do século XIX, constroem-se teatros como alargam-se avenidas, canalizam rios numa proporção bem maior, e o tapete vermelho é estendido do lado de fora dos teatros ao passo em que pedras vão erigindo uma perspectiva vertical e panorâmica do movimento urbano. O tapete vermelho leva estes panoramas ao palco, e desta forma os movimentos de um lugar que se quer central passam aos enredos históricos assim como passam aos roteiros teatrais. Há uma tensão nesta cultura pública, no entanto, que se dá nos limites de uma concepção teatralizada da cidade, como espetáculo, distanciamento e exterioridade (DEBORD, 1997), como aquilo que quer investir sobre a percepção de seus habitantes uma fachada que esconde alguns termos das relações dominantes que a produzem. Ecoa aqui a imagem da construção da Paris do século XIX, trazida por Walter Benjamin (2009) como um cenário: a haussmanização do espaço consiste em um “embelezamento estratégico” que seduz os observadores do panorama ao passo em que impede as barricadas no nível horizontal das grandes avenidas.

Outro eco: o tapete vermelho na entrada da Sala São Paulo é uma imagem que faz sangrar a Praça Júlio Prestes, no centro da cidade de mesmo nome, em um lugar comumente denominado por seus habitantes como “boca do lixo”. Em 2014, momento de minha pesquisa de campo para o mestrado na Praça Roosevelt, a alguns metros dali, o diretor de um dos grupos de teatro com residência neste lugar me contava a história dos belos vestidos que venciam a boca do lixo para adentrar o cenário da ópera. Dois anos depois, da janela de uma quitinete alugada, vi essa mesma Sala São Paulo, mas o que compunha meu panorama não eram os belos vestidos, nem o tapete vermelho. As luzes da Sala iluminavam o lixo sendo levado pelo vento em uma rua ocupada por moradores de rua, e só eles, em direção ao bairro da Luz. Construções de inspiração britânica dão forma à arquitetura como cena desta itinerância. Um ponto de interesse desta tese (importante salientar desde o início), é antes a catástrofe do que a tragédia.

Podendo remeter tanto à origem da formação da São Paulo industrial e dos teatros que a revestem, seu início a ser desdobrado⁵ em um momento presente, quanto à fala de um dos

5 Estou acompanhando aqui a ressalva de Walter Benjamin em relação à origem, ou forma de surgimento, início, em sua “Teoria do progresso”: “persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu acaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da causalidade – ou seja, como causas –, não seriam

interlocutores desta pesquisa a respeito das transformações na região central da cidade de São Paulo a partir do teatro, o que descrevo aqui de maneira não marcada acompanha a abertura das apresentações na cidade através de vales, avenidas e radiais, também entre edifícios teatrais e cenas na rua, ocupando o chão da São Paulo co-temporânea a este texto.

Entre ocupar e apresentar, por onde começar? Têm-se o teatro habitando os muitos chãos e suas diversas “naturezas”, em constante transformação: elevam-se, quebram-se, soterram-se superfícies em projetos urbanísticos ocupados com viabilidades e visualidades. Esses chãos importam na medida em que se fazem como a base, ou meio, por onde o teatro se abre, desenvolve, faz caminhar e também responde a ele em uma simples estada ou interrupção de movimentos corporais e suas repetições. São teatros que ocupam chãos de vales, de edifícios designados para a arte teatral ou edifícios desfuncionalizados no presente de suas cenas, e tais respostas ao chão, como aludi, são também reiterações que participam de uma ecologia maior de formas urbanísticas e teatrais emergentes no período em que direcionei atenções e notações etnográficas a lugares marcados pela História da cidade de São Paulo.

Na convergência entre ocupação e apresentação, este chão pavimenta a pesquisa que segue e, no direcionamento teatral, tanto das interlocutoras e interlocutores que o partilharam com este, etnográfico, cenas vão sendo formadas em contiguidade a matérias e substâncias que contam suas próprias histórias, em seus próprios termos. No que toca ao teatro, estas histórias exercem seu poder na composição de cenários e, no que toca a esta etnografia, estas composições colaboram para uma notação a respeito da vida que se desdobra perante a história e memória pública e institucionalizada da cidade de São Paulo. Elas colaboram também para a formação de cenas e imagens que, em seus percursos, constituem histórias outras. São notações a respeito do tempo e do espaço que fazem caminhar ao passo em que deslocam limites e localizações.

Nessa linha, situo a atenção etnográfica ao teatro que se faz nestes chãos, entendendo-o como um meio junto ao qual formas de habitação e apresentação “jogam” com o estado crítico das coisas. Me interessa o campo de força criado entre o fazer teatral e reiterações,

fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando, em seu próprio desenvolvimento – o termo mais adequado seria desdobramento – fazem surgir a série de formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas” (2009, p. 504)

destruições e subversões do que entendo como *apresentação, presença e energia*, em contato estabelecido com matérias e substâncias do/no Centro expandido de São Paulo.

Por Centro Expandido entendo a área constante nas delimitações da prefeitura no último Plano Diretor para a Cidade de São Paulo (2014)⁶. Sobretudo, o considero junto às andanças do teatro e o que ele evoca, as cenas e imagens que produz. Por isso, o Centro se expande nesta etnografia para também o que há abaixo dele, em passagens subterrâneas que sobraram de canalizações de rios, suas brechas aproveitadas em fendas arquitetônicas e porões de grandes construções, sobretudo em lugares convencionalizados como históricos ou o que órgãos públicos localizam e nomeiam como “lugares de memória”⁷ e “lugares de memória e consciência”⁸. Estas denominações surgem nos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, em 2011, e nos trabalhos da Jornada Lugares de Memória e Consciência, respectivamente.

Seguindo os trabalhos da Comissão da Verdade com os Lugares de Memória, a proposta da jornada foi a de aproximar diversos lugares em São Paulo que não se enquadrariam como “lugares de consciência especificamente relacionados às memórias do período da Ditadura”, mas estão “relacionados à organização de movimentos e lutas sociais diversas, lugares de violações de direitos, lugares de segregação ou encarceramento, lugares onde foram cometidos graves equívocos urbanísticos”. A proposta foi a de criar “um vocabulário comum em relação a essa categoria de lugares” (CYMBALISTA, 2015: 155, 156). A Jornada tem seus efeitos nas atuais gestões da Vila Itororó e da Casa do Povo, bem

-
- 6 Algumas implicações do Novo Plano Diretor para a Cidade de São Paulo receberão atenção no capítulo 2.
 - 7 Dentre as 29 medidas recomendadas pela Comissão Nacional da Verdade, instituída em 2011 no Governo de Dilma Rousseff para apuração de crimes aos direitos humanos perpetrados no período da Ditadura Militar no Brasil, está a preservação do que se chama no documento, constante na Lei 12.528/2011, de Lugar de Memória, baseado no conceito de Pierre Nora (1993). Entre os anos de 2011 e 2012, o Memorial da Resistência de São Paulo, no prédio do extinto DEOPS (Departamento de Ordem e Política Social de São Paulo), organizou a exposição *Lugares de Memória – Resistência e Repressão em São Paulo*, no qual estão catalogados 18 lugares de memória da cidade. Desta lista, a imersão etnográfica aqui presente trabalha com o TAIB, teatro situado no subterrâneo da instituição Casa do Povo.
 - 8 A *Jornada Lugares de Memória e Consciência* foi um encontro realizado em novembro de 2014 pela CPC-USP, pelo Núcleo de Apoio à Pesquisa “São Paulo: Cidade, Espaço, Memória” e pelo Grupo de Pesquisa do CNPq “Lugares de Memória e Consciência”.

como em estudos direcionados à Vila Maria Zélia, que são parte das interlocuções nos percursos que traço nesta etnografia⁹.

Penso que o campo de força ao qual aludi anteriormente emerge em diversos momentos da pesquisa, quando me encontrei com esses personagens e pessoas interessadas e implicadas na tarefa de juntar fragmentos para recomposição de algo sob novas feições e direcionados a outras causas, com efeitos de conhecimento e reconhecimento. Esses fragmentos ocuparam grande parte das atividades que empreendi de forma interessada para a pesquisa sendo recomposta na tese.

Participei, junto a interlocutores e sobretudo interlocutoras de pesquisa, de processos que envolviam teatro, em um espectro amplo, e suas reelaborações em escritas e vídeos. Fui percorrendo, junto a tais feitura, todas as bordas do Centro de São Paulo – “bordas” de algum tipo de ordenação político-cartográfica extremamente complexa e não facilmente delimitável – que informaram percursos e seus deslocamentos, tanto abstratos quanto concretos. Ocupando junto às pessoas envolvidas por questionamentos semelhantes a estes – bem como a maneiras possíveis de trabalhar com – lugares, prédios, subterrâneos, Praças, Parques, Ruas, Vieiras, entrei em contato com seus documentos esquecidos, apodrecidos, com vídeos sobre tudo isso e também com algumas fotografias. Produzi algumas outras fotografias¹⁰, por meu turno, que se apresentam ao longo desta etnografia ora como formas de encontro entre o texto e a fotografia, ora procurando gerar um deslocamento entre ambos.

Artes teatrais, visuais ou performativas, para agrupar brevemente as três categorias mobilizadas por quem as desenvolveu e partilhou tais processos com este, antropológico e etnográfico, foram recebendo a atenção por mim esperada, porém, ainda era difícil delimitar esse “espaço”, nas bordas do campo. Atentando às problematizações desenvolvidas por Casey

9 Ressalto que memórias do período ditatorial não são específicas ou exclusivas aos lugares listados em decorrência da Lei 12.528/2011, mas deslocam-se por diversos outros lugares não qualificados ou não listados em ambas as categorias, como é o caso da Praça Roosevelt (SILVA, 2015) e do Elevado Minhocão, que teve seu nome alterado de “Elevado Costa e Silva”, em homenagem ao segundo presidente militar da Ditadura, para “Elevado João Goulart” na gestão do então prefeito Fernando Haddad (Partido dos Trabalhadores) em 2014, levando o nome do presidente usurpado pelo golpe em 1964.

10 Todas as fotografias deste trabalho foram feitas por mim em contato com os lugares aos quais esta tese se dedica.

(1996), a questão poderia residir na noção de que a representação do espaço supõe a organização de um mesmo plano abstrato que em sua totalidade contém os lugares concretos, formados cada qual a partir de suas particularidades e diferenciações. Através dos caminhos percorridos pelo Centro, em vez de operarmos pela imaginação de seu espaço em uma apreensão panorâmica, seria mais interessante, perante o ambiente ali em formação, percorrer o fazer antropológico junto às relações que formam o lugar na criação de espaços, sendo estes, no caso, os teatrais. Neste sentido, o percurso ocorre ao largo da potencialidade da produção dos espaços contidos no lugar, e não o contrário (CASEY, 1996).

Em consonância aos questionamentos ao redor do "espaço" temporalidades emergentes e produzidas em cenas e imagens das quais se ocupam esta tese reclamam atenção. No percurso entre lugares percorridos neste trabalho, estão mobilizados questionamentos e práticas ao redor do tempo, do passado e da lembrança. A Casa do Povo, no bairro do Bom Retiro, bem ao lado do Bairro da Luz, é considerada um prédio histórico – Gendek¹¹ - e agora, com o trabalho que se iniciou nos anos 2000, também um lugar de futuro – Tsukunft¹². A partir dos subterrâneos que delimitam o TAIB¹³, se torna também lugar de releituras de representações do passado e novas apresentações. De futuro, portanto, também se ocupariam estes espaços, quer dizer, junto ao trabalho das lembranças, trabalham também aspectos prospectivos, experimentações e projeções voltadas ao futuro, seja ele imediato, imaginado, trabalhado no solo das narrativas de utopia, sonho...

Mesmo que em um enquadramento não tão claro, alguns lugares no início da pesquisa em 2013 não se revelavam transparentemente ou se demonstravam intencionalmente como

11 Do ídiche: lugar de memória. (Fonte: <https://casadopovo.org.br/sobre>. Acessado em 29/08/2017, às 12:51).

12 Do ídiche: espaço que traz o futuro para o presente. (Fonte: <https://casadopovo.org.br/sobre>. Acessado em 29/08/2017, às 12:51).

13 O TAIB, localizado no subsolo da Casa do Povo, foi palco de grandes apresentações, que vão desde encenações tradicionais ao teatro ídiche, até dramaturgias e representações censuradas nos “anos de chumbo”, estando incluídas neste período montagens de Plínio Marcos, Zé Celso, dentre outros diretores importantes para a história do teatro no Brasil. Após meados dos anos de 1970, em decadência, o TAIB foi desativado e participa agora de um processo intenso de recuperação junto à equipe que trabalha desde os anos 2000 na reinaugurada Casa. Toda a pesquisa a ele relacionado está referenciada por minha pesquisa em seu arquivo, por falas de interlocutoras e por minha permanência no lugar nos períodos que compreendem março, abril, maio, novembro e dezembro de 2017.

lugares de memória, como a Casa do Povo e, veremos adiante, também a Vila Maria Zélia, a Vila Itororó e o bairro onde ela se encontra – Bixiga¹⁴. É o caso da Praça Roosevelt, no Centro. Antes alvo de meu interesse em trabalhar com lugares públicos tomados por trabalhos e encenações teatrais, a Roosevelt demonstrou-se durante o primeiro período de pesquisa¹⁵ que passei ali, com atores, atrizes, diretores, um lugar com uma carga histórica tão significativa, extremamente densa, algo que move e dá sentido a sua construção peculiar, desnivelada, meio praça, meio edifício, nas narrativas de terror e violência que ela carrega em seus sessenta anos de vida, como procurei desenvolver em minha dissertação de mestrado (SILVA, 2015).

Já no segundo período me interessavam alguns desníveis da Roosevelt que não pude explorar anteriormente. Inícios de viadutos cortam a Praça Roosevelt subterraneamente, e ali as fendas, utilizadas em outros espaços para construir teatros, arquivos, passagens repletas de livros esperando quem os leia¹⁶, foram ora inutilizadas arquitetonicamente, ora transformadas em estacionamento para os carros de moradores do entorno, ora ocupadas por artistas. Temos ali o *Buraco da Minhoca*, início do Elevado João Goulart – Minhocão, onde ao menos dois grupos de artistas se mobilizaram durante seis meses com ocupações circenses, festas, trabalhos visuais coletivos. *Vaca da Galáxia* e o coletivo que leva o mesmo nome dado ao lugar, *Buraco da Minhoca*, o reivindicaram como seu espaço político de ação na cidade até quando puderam. Uma mudança de gestão e também de paradigma¹⁷ para as vivências no

14 Embora o Bixiga seja documentado como uma área especial dentro da Bela Vista, existem discordâncias que apelam à designação do bairro como um todo pelo nome de “Bixiga”, uma vez que as histórias que este nome carrega trazem a tona questões da população negra no bairro, algo deixado um pouco às margens da história de sua ocupação por imigrantes italianos. Segundo Larissa Nascimento, “Bixiga” poderia referir-se a uma chácara, no centro do bairro, cujo proprietário, com o rosto repleto de erupções semelhantes às da varíola, seria popularmente conhecido como Antônio Bixiga. Além disso, existem outras referências à formação do bairro como um lugar que, por sua relativa distância com o núcleo urbano, recebia escravos acometidos por esta doença, constituindo-se ali o “Quilombo do Bixiga” (NASCIMENTO, 2014).

15 Aspectos do desdobramento desta pesquisa serão trazidos com mais atenção no Capítulo 1.

16 Na esquina da Rua da Consolação com a Avenida Paulista, parte do que ocorre abaixo da terra foi redirecionado à famosa *Passagem literária da Consolação* - um estreito corredor repleto de livros, móveis reaproveitados ou criados com madeira de descarte, colagens e grafites nas paredes.

17 Em 2014, aos fins de sua gestão, o prefeito Fernando Haddad entregou o novo Plano Diretor para a Cidade de São Paulo, deixando-o para o novo gestor, João Dória, que interrompeu sua gestão para concorrer às eleições para o Governo do Estado em 2018, ficando a cargo Bruno Covas, seu vice e

Centro da cidade os impediu de permanecerem abaixo da terra, restando outros desníveis pela Praça e também ao seu redor.

Mesmo desocupadas, aquelas fendas sob a Praça e sob a Igreja da Consolação, imponente a quem a visita com o olhar vindo da Rua de mesmo nome, já faziam parte de algumas imaginações e narrativas a respeito do lugar, embora localizadas em propriedades privadas. Túneis serpenteiam junto ao Minhocão em direção ao subsolo da Igreja e aos subsolos dos edifícios à margem lateral da Roosevelt e abaixo dos espaços teatrais, seis ao todo¹⁸: Teatro Heleny Guariba, Satyros I, Satyros II, Estação Satyros, Teatro do Ator, Espaço Parlapatões de Circo e Teatro. Não cheguei a conhecer todos os túneis, por certo, boa parte deles estão selados. Após alguns entendimentos com o corpo de bombeiros e a entrada de financiamentos pela Lei de Fomento e Incentivo ao Teatro para a Cidade de São Paulo¹⁹, o grupo Satyros, que coordena os três espaços teatrais de mesmo nome bem como a SP Escola de Teatro, ao lado do Satyros I, conseguiu estabelecer uma grande reforma sob o Espaço Satyros II e sob a Estação Satyros (antigo Satyros III) através de um subsolo interligando duas salas: uma bem pequena, que conserva as mesmas características arquitetônicas da sala de antes, e outra enorme, aonde são encenadas as peças de maior sucesso junto ao público. Segundo Rodolfo, diretor e coordenador do grupo, um lugar fica para as peças *hard* e o outro fica para a versão *soft*, talvez por isso carregando maior sucesso, dos Satyros.

Como procurei desenvolver em minha dissertação de mestrado (SILVA, 2015), destes subsolos advém muitas histórias contíguas ao lugar, recebendo uma atenção maior à sua força através destas preparações teatrais para o futuro, este sim, imediato. Das incertezas que rodeavam a Praça Roosevelt desde 2012, momento de finalização de sua reforma e na

atual prefeito, cumprir as prospecções urbanísticas para São Paulo até 2020.

- 18 Ao longo desta pesquisa, a lista que somava sete teatros em 2013 diminuiu para seis: o Teatro Cia da Revista mudou de endereço, passando para os subterrâneos do Elevado Minhocão, porém mudando de bairro, da Consolação para a Santa Cecília, a cerca de 1,5 km de distância do antigo espaço ocupado no número 108 da Praça Roosevelt. Parte da motivação para a mudança de sede veio junto com o aumento do valor do aluguel após o processo de requalificação da Praça Roosevelt, finalizado no ano de 2012.
- 19 Estabelecido pela Lei 13.279/02, tem como objetivo fomentar práticas teatrais em trabalho continuado.

iminência de uma “gentrificação”²⁰ do espaço, tais preparações teatrais para o futuro formam-se em diversos níveis, da rua, do subsolo, dos andares e do que se pode fazer com eles nas partes internas e externas dos muros que lhe conferem estrutura. Também formam-se em diversas superfícies, palcos, salas, chão, proscênio, plateia –; e em diversas formas narrativas, cotidianas, extra-cotidianas, eventuais, sussurradas, cantadas. História, memória e futuridade invadem a pesquisa tal qual uma enchente, e esta torrente vai ora carregando, ora destruindo as paredes da sala preta convencional ao teatro.

Interesse primeiro de pesquisa, o engajamento de muitos grupos teatrais ou coletivos de artistas nas ações de ocupar, fazer, ativar ou se estabelecer em espaços não convencionais ao teatro tem seu lugar em muitas reflexões que se dividem entre estudos do teatro, do drama e da performance e estudos urbanísticos. Porém, entre complexidades e densidades que passam correndo sobre esta breve descrição, de uma vontade ou de um interesse partilhados por quem se ocupa de tais esferas, teatrais, antropológicas, políticas, as bordas da pesquisa foram, tal qual madeira em contato com a água, “estufando”. Quer dizer, o teatro se encontra facilmente pela cidade, tanto da parte de quem assiste quanto da parte de quem produz (separação que não faz sentindo quando, por vezes, ambas as partes se tornam indiscerníveis). Não só no Centro, centenas de grupos teatrais espalham-se pela grande São Paulo ocupando lugares ao lado de nascentes de rios e represas²¹, sobre os rios²², efetivamente, sobre trilhos, Praças e Ruas. Particular a algumas produções, e no partilhamento de interesses a respeito do

20 Processo de valorização econômica que invade lugares públicos após processos de revitalização, gentrificação é um termo bastante difundido na literatura que se dedica ao urbanismo mundialmente, ao nomear formas violentas de apagamento e expulsão completa das pessoas que habitavam tais lugares antes das intervenções urbanísticas.

21 Dentre estes, destaco a Cia Humalada de Teatro, que se instala ao lado da Represa Billings e monta, a partir de pesquisas realizadas no extremo da zona sul de São Paulo, no bairro do Grajaú, a peça *À Margem*, para trabalhar o conceito criado de ator marginal, que consiste no “treinamento de um ator que está à margem do sistema e da geografia da cidade, assumindo em suas formas de criação a marginalidade como potência de existência”. (Fonte: <http://ciahumalada.blogspot.com/p/grupo.html>. Acessado em 30/08/2018)

22 Aqui me refiro à montagem *BR-3*, do grupo Teatro de Vertigem, sobre a água do Rio Tietê, “a que inunda, a que umidifica, a que separa fronteira, a que corta a cidade como artéria”. (Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/rio-tiete-palco-de-espetaculo-teatral-em-sp4594126#ixzz5PfqiwJ>. Acessado em 30/08/2018)

tempo, a atenção desta pesquisa volta-se a “lugares históricos”, prédios, vilas e Praças, ocupados por e redirecionados ao fazer teatral em suas muitas facetas.

Entendo que os caminhos da pesquisa vão sendo ampliados das margens do Centro para esses espaços de borda, que contam, recontam e inventam histórias. Embora um pouco opaco, enferrujado, estufado ou embaçado pela água, pelas correntes de ar possibilitadas por muros caídos entre novos muros e intempéries de toda sorte, este passado construído e representado, mas não por isso menos real, toma de todas essas passagens – de ventos, águas, pessoas, processos urbanísticos e patrimoniais – uma carga que faz andar, representar, apresentar, dançar.

Movida por tais histórias, em um momento anterior ao segundo período de campo, em 2016, visitei a Vila Maria Zélia, conhecendo já sua relação com o teatro. No extremo-oeste do Centro de São Paulo, a primeira Vila Operária do Brasil foi ocupada há mais de treze anos pelo Grupo XIX de Teatro, que amadureceu neste lugar experimentações sobre a espacialidade teatral em encenações que se valiam do estado arruinado de suas casas, galpões, campos e igreja para trabalhar dramaturgias cujos temas engajados ao passado e às histórias de urbanização pelo país encontravam um bom solo, isto é, um bom cenário.

Porém, ao passo em que a pesquisa se desenvolve, lugares onde ela se engaja passam de espaços ocupados no passado recente por grupos teatrais ou por coletivos que desenvolvem ali as artes do palco, para lugares nos quais é lançada uma atenção eminentemente teatral aos destroços e ruínas da história urbanística e política da cidade de São Paulo. Destes lugares, a pesquisa vai seguindo para lugares onde isto emerge em pontuações temporais específicas. Emergem junto a tais práticas e às águas de rios revoltos em tempos de chuva, histórias de ocupações teatrais.

O Vale do Anhangabaú, no Centro, foi o lugar a partir de onde o Grupo XIX de Teatro, com sede na Vila Maria Zélia, iniciou os estudos para a deriva urbana que culminou na performance visual e sonora *Rio dos Malefícios do Diabo*, realizada nos últimos meses de 2017 por toda a borda que segue desde o Marco Zero²³ para a cidade até os fundos do Vale.

23 Monumento geográfico localizado em frente à Catedral da Sé, a partir de onde todas as numerações crescem.

Esta deriva foi elaborada como a primeira etapa da intervenção, e como imersão, nos levou a encontrar diversas histórias que pessoas, tempos e matérias contam. A segunda etapa da intervenção se desenvolveu a partir da rápida e fácil construção de uma estrutura de madeira bastante básica, desmontável a cada intervenção, denominada como *Estufa*. Juliana²⁴, atriz do Grupo XIX, disse em algum momento do processo de montagem que tal nome serve para denotar o aspecto teatral da construção de uma “*estrutura artificial para que haja vida*”²⁵, como em um estufa para plantas. Com mais esta imagem, esta pesquisa se engaja à vida teatral à deriva em São Paulo.

Para tanto, a etnografia se divide em duas partes. Na parte 1, busco elaborar algumas questões urbanísticas relacionadas à histórias do desenvolvimento da cidade de São Paulo para atentar a aspectos críticos de formação dos lugares teatrais aos quais esta pesquisa se engaja. A parte se desenvolve como uma deriva ao seguir os caminhos do teatro pelo Centro Expandido de São Paulo.

No primeiro capítulo, me dedico a delinear os percursos traçados em campo para a etnografia, começando pelo lugar que inspirou o seguimento da jornada. A Praça Roosevelt, em seus desnivelamentos concretos, é apresentada como o início de um percurso nas imersões da materialidade histórica a qual se engajam os grupos teatrais presentes no lugar. Acompanho especialmente os fazeres do Grupo Satyros e do Grupo de Teatro Heleny Guariba para trazer à tona algumas transformações urbanas pelas quais a Roosevelt passou após o processo de requalificação espacial em 2012. Procuo desenvolver histórias relacionadas a este processo a partir do teatro e da literatura como formas de emergência das vidas que ali se desdobram.

24 Junto a alguns interlocutores desta pesquisa, optei por manter nomes e apelidos reais para designá-los, uma vez que entendiam que suas participações na etnografia constituem-se como parte importante do trabalho teatral que desenvolvem em São Paulo. Quando se torna necessário preservar o anonimato, utilizo designações genéricas ou uma letra seguida de um ponto (Ex.: L.)

25 Falas, escritos e canções de interlocutores, sejam eles pessoas ou materiais de qualquer gênero, são identificados por ele e aparecem neste trabalho em itálico e entre aspas. Quando citados diretamente em passagens de mais de três linhas, justificados à direita. A transcrição de falas em passagens justificadas à direita, mais longas, foram feitas a partir de minhas gravações de entrevistas formais ou conversas habituais com autorização prévia. Acompanhando Kathleen Stewart (1991) em sua crítica a discursos pretensamente neutros na pesquisa etnográfica, vale ainda pontuar que interlocuções citadas em itálico sem aspas, por sua vez, desenvolvem-se como formas “contaminadas” entre minhas anotações de suas falas no caderno de campo e a etnografia sendo aqui desenvolvida.

No Capítulo 2, atento à compreensão de limites e barreiras colocadas em ação pelo poder público a partir da promulgação do novo Plano Diretor para a Cidade de São Paulo, em 2014. Procuo desenvolver uma reflexão entre a teoria do teatro e tais ações urbanísticas com o propósito de acompanhar a ação de pessoas envolvidas neste campo de embates. Tais relações desenvolvem-se sobretudo na intersecção entre a Praça Roosevelt e o Elevado Minhocão, de modo que percorro este caminho para seguir a caminhada da etnografia e analisar, junto aos limites, barreiras e fronteiras do fazer teatral, algumas formas de resistência em seu engajamento nesses lugares.

A partir de algumas tensões urbanísticas que emergem dos percursos traçados no Capítulo 2, o Capítulo 3 estabelece um intervalo onde me dedico à relação vislumbrada entre processos de urbanização que retificam os principais rios da cidade e histórias do teatro na região próxima ao Marco Zero. Esta relação me leva a imaginar alguns fluxos, interrompidos assim como os rios, que se dão a partir do fazer teatral em sua itinerância por lugares adjacentes a esta região.

Assim, chegamos ao Vale do Anhangabaú, no Capítulo 4. Nesta seção, desenvolvo alguns caminhos ao redor do Vale que culminaram em uma intervenção do Grupo XIX de Teatro naquela baixada, desdobradas em forma de deriva. As águas dos rios revoltos sobem também ao palco, afetando a interpretação que segue procurando acompanhar os passos e as imersões de um fazer teatral à deriva. Esta preposição vem da segunda etapa da intervenção que acompanhamos, denominada pelos integrantes do Grupo XIX como “*Estufa*”. Oposições entre aberto e fechado e entre a vida e a morte do teatro e dos rios aparecem como uma forma de suspensão, imagem também presente nas experiências do percurso sobre e sob viadutos que promovem passagens pela Cidade de um ponto a outro. Entre suspensões e imersões, questões denotadas pela *Estufa* recebem atenção na deriva que segue para a parte 2 da tese.

A segunda parte da etnografia é dedicada a trabalhar formas de vida do fazer teatral entre os tempos e espaços de sua feitura. Elas emergem em encenações, ocupações e residências, e procuro elaborar questionamentos ao redor destas categorias nos Capítulos 5 e 6, entre as Vilas Maria Zélia e Itororó. A partir de uma ética e de uma estética de habitação e resistência, passo a acompanhar a ecologia e a vida do teatro em acompanhar formas que

crecem junto às ruínas destes lugares, e aos cacos que sobram de seus destroços. Acompanhando roteiros, cenografias e peças, procuro fazer emergir neste momento do trabalho resistências e assombrações no limiar entre a vida e a morte do teatro e dos lugares.

Então, o trabalho etnográfico com materiais documentados ou arquivados, em contato com o teatro, denota algumas análises que seguirão ao capítulo 7, no qual intento apresentar o período em que estive na Casa do Povo acompanhando processos curatoriais que buscaram tornar o seu arquivo institucional em “*Arquivo Vivo*”. O caminho se dá acompanhando as matérias que formam o teatro situado no espaço subterrâneo que sustenta a Casa do Povo: o TAIB teve suas portas fechadas nos fins de 1970 devido não só às violências estatais neste período, mas também devido às torrentes de alagamentos que invadem o lugar em períodos de altas precipitações. Suas portas abrem-se novamente apenas em 2013, como um cenário teatral em ruína. Assim, partindo da reencenação de uma dança gravada nos palcos arruinados do TAIB, sugiro que relações entre processos históricos de arquivamento podem se tornar também um lugar povoado pelo fazer teatral entre tempos.

No último capítulo, retorno à Praça Roosevelt para fazer ressoar algumas suspensões e imersões das vidas teatrais trabalhadas ao longo da tese. Acompanho algumas imagens, rituais e histórias nas passagens da vida de Phedra de Córdoba, a Diva da Praça Roosevelt, que retraçam alguns deslocamentos emergentes na deriva desta etnografia, buscando, no entanto, não encerrá-los em um único caminho.

PARTE 1 – TEATRO À DERIVA

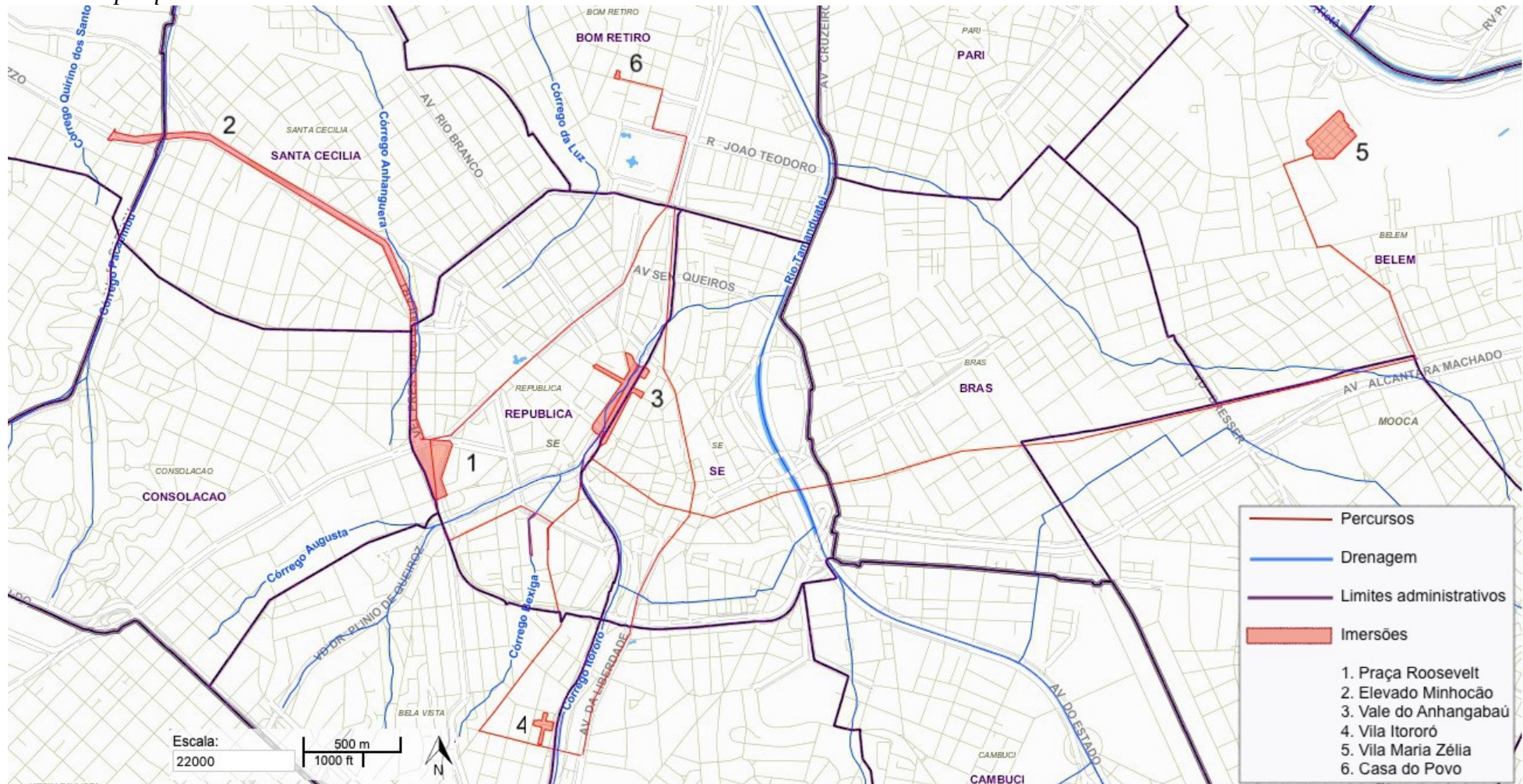
Literally moving things – things that are in motion and that are defined by their capacity to affect and to be affected – they have to be mapped through different, coexisting forms of composition, habituation, and event. They can be “seen” obtusely, in circuits and failed relays, in jumpy moves and the layered textures of a scene. They surge or become submerged. They point to the jump of something coming together for a minute and to the spreading lines of resonance and connection that become possible and might snap into sense in some sharp or vague way (STEWART, 2007: 4).

Enquanto a escrita de uma tese pode se fundar em um itinerário, com começo, meio e fim bem delimitados e projetados para um futuro não muito distante, é no percurso que traço junto ao fazer teatral no Centro de São Paulo desde 2013 que encontrei a possibilidade para essa escrita. Nesse sentido, saliento desde já que as dificuldades de se andar nas ruas de São Paulo, acompanhando praças, vias expressas, vilas, não são resolvidas neste texto que as acompanha. As transformações urbanas para a capital ao longo de muitos anos e muitas gestões ora soterrou, ora transpôs ou canalizou rios ao passo em que verticalizou a paisagem com a progressiva construção de edifícios e viadutos. Imagine percursos em constantes subidas e descidas, corpos lançados ao ar e ao chão, matérias sendo imersas e submergindo constantemente. Então, caminhar, suspender-se, soterrar-se e submergir-se são também movimentos aos quais fazeres teatrais são lançados, intensamente engajados a formas arquitetônicas como brechas persistentes entre grandes construções, edifícios, praças ou viadutos, e monumentos também gerativos do tom, da temperatura, da iluminação e dos sons. Por isso, procuro apresentar minha atenção a estas formas, arquitetônicas e da história, junto aos percursos. Trato de cenas que foram assim facilmente nomeadas por mim por serem emergentes do fazer teatral, mas que adquirem sentidos teóricos internamente relacionados a formas arquitetônicas, urbanísticas.

As referências a partir das quais iniciei a caminhada convocam posicionamentos etnográficos que buscam acompanhar o teatro que habita tais lugares, considerando desde já que ambas categorias – lugar e teatro – em constante resistência, construção e transformação de seus sentidos analíticos e práticos, não se apresentam neste trabalho como duas unidades

de mediação entre a realidade e o poder de controlá-la, mas como partes de relações que participam de suas formações e de suas cenas. Tal posicionamento caminha junto a problematizações e negações geradas no encontro entre grupos teatrais, artistas, imagens fotográficas e fílmicas a respeito da realidade e da representação como duas esferas distintas de ação, bem como nos questionamentos que permitem “expandir” tanto concepções fechadas de teatro quanto concepções estáticas de lugar, compreendendo-os antes como relações de criatividade emergentes e gerativas do “mundo” (MCLEAN, 2009, 2013). São estas tensões que me levaram e levam a etnografia que aqui se apresenta a lugares que circunscrevem o Centro de São Paulo e que encontram-se, atualmente, em um terreno de embates inseridos em relações de transformação urbanística. Tais relações, no entanto, não seriam os “objetos” de minha pesquisa, mas sim um ponto de partida para uma etnografia que se inscreve e se movimenta junto a fazeres teatrais, as relações de ativação e construção que eles suscitam, dão a ver e nos quais é possível imergir com eles, seja através da escrita ou das imagens produzidas em tais engajamentos, com suas cargas históricas e políticas.

Deriva da pesquisa



(Mapa desenhado pela autora sobre máscara de informativos geográficos intercalados na base de dados GeoSampa da Prefeitura de São Paulo)

Capítulo 1. Deriva da pesquisa

Reflexões junto à antropologia, na vizinhança da arte, me levaram ao curso de mestrado em antropologia social. Em direção a uma pesquisa etnográfica sobre teatro e cidade, naquele momento me interessava em acompanhar a relação entre o cotidiano de grupos teatrais com sede no espaço circunscrito pela Praça Roosevelt, procurando acompanhar o que emerge nas relações entre o teatro e o “espaço” da Praça que ali se desenvolviam. Então acompanhei a própria materialidade da Roosevelt, cujos intensos processos de intervenção urbanística a formaram como um grande conglomerado de concreto, repleto de desnivelamentos em sua superfície, quebras de espaço e transformação de fluxos, seja em interrupções ou inversões, de sua função de origem como Praça.

Esta pesquisa permitiu acompanhar a própria materialidade da Roosevelt em sua formação concreta – quebradiça, desnivelada – como subversões de palcos que ocultam e dão a ver, de maneira interrompida e igualmente desnivelada, as histórias e memórias que dotam a Roosevelt de um senso de teatralidade. A etnografia procurou trabalhar com um teatro como um meio cujas relações sempre em formação saturam dentro e fora dos palcos disjunções entre suas práticas, processos de intervenção urbana encabeçados pelo poder público, e narrativas históricas. Assim busquei ativar, junto às encenações que presenciei na Praça, as experiências e práticas (DE CERTEAU, 1998) que vão de encontro e em encontro a sua formação arquitetônica inacabada e quebradiça. Formação inacabada devido às muitas intervenções urbanísticas realmente sem conclusão desde seu erigir, em 1970, até o fim do processo de sua requalificação espacial, em 2012. Paradoxalmente, a análise levou a considerar que sobretudo fora dos palcos fechados contidos na Praça Roosevelt, em edifícios e espaços teatrais transformados por seus grupos exclusivamente para este fim, residia uma teatralidade urbana intensa e inquieta. Ela emerge cotidianamente de seus desníveis, excedendo tanto representações do espaço quanto representações teatrais, ativando e produzindo a partir de suas brechas histórias, sensibilidades e políticas que escapam a estas representações enquanto figuras totalizantes ou planificadas (SILVA, 2015).

No entanto, dois aspectos ficaram em suspensão na escrita deste trabalho. O primeiro deles refere-se a uma inquietação que vivi no período de campo, circunscrito ao espaço da

Praça Roosevelt sem considerar a sua ligação principal, o Elevado Minhocão. Enquanto o processo de requalificação espacial da Roosevelt, àquela época, havia sido “entregue”, como dizem os urbanistas, um processo semelhante de requalificação espacial desta via expressa que liga o eixo leste-oeste da cidade de São Paulo, entre o Largo Padre Péricles e a Praça Roosevelt, estava apenas começando. A via expressa ia sendo periodicamente desocupada pelo fluxo de carros, gerando ali um espaço aberto a pedestres, ciclistas e, claro, ao teatro. Ali, caminhava despreziosamente pelo Minhocão nas pausas da pesquisa de campo, acompanhando algumas vezes performances que se esparramavam pelos seus quatro quilômetros de extensão. Esparramavam, eu digo, porque algumas delas ocupavam toda a sua extensão, enquanto outras ocupavam as janelas de apartamentos residenciais com uma proximidade suficiente ao Minhocão para torná-lo o lugar a partir de onde a plateia poderia assistir ao grupo teatral *Esparrama pela Janela*.

Este esparramar do teatro pelo Centro de São Paulo me instigou a pensar o teatro de rua para além da Praça Roosevelt, procurando acompanhar sua itinerância para caminhar junto às histórias que participam da formação concreta do Centro. Uma vez que na dissertação trabalhei sobretudo com grupos de teatro que possuíam espaços teatrais fechados na Roosevelt, ainda que saindo deles para ocupar a Praça com encenações esporádicas, a ideia de acompanhar o teatro de rua pareceu sustentar, por ora, o segundo aspecto em suspensão ao qual me referi.

Mesmo assim, aquelas janelas ainda estalavam. Não tanto o grupo que as ocupava, mas as janelas assim ocupadas, em si, chamavam minha atenção para um deslocamento incomum que leva o teatro do espaço fechado para o espaço público e do espaço público para o espaço privado – para a casa, aberta. Tal deslocamento sugeria também disjunções outras entre os binarismos que acompanham o fazer teatral, evocando nas relações que ele tece para além dos palcos fechados não só sua potencialidade para transformação e produção em encontro com o espaço público, como trabalhei em minha dissertação, mas também o de se entranhar ao espaço privado abrindo-o, nesta pesquisa, as questões políticas e teóricas junto a habitações que subvertem tal binarismo público/privado através de residências teatrais em moradias consolidadas, ou até mesmo em moradias recentemente desocupadas pelo poder

público mas que carregam em seus escombros a carga das relações tensas que as erigiram na construção e formação ininterrupta do Centro de São Paulo.

Hannah Arendt (1981) já chamava a atenção para a destruição desta separação entre a esfera pública e a esfera privada a partir do social, invocando desta destruição a possibilidade da ação pública e política na criação de um espaço comum. Entendo que este espaço comum se inscreve no fazer teatral ao qual esta pesquisa se volta na medida em que ajuda a teorizar as reformulações, por parte dos grupos e coletivos teatrais, de suas formas de engajamento aos lugares como habitações, residências e intervenções, mas confirmar essa suposição não seria tanto o objetivo de minha pesquisa. Os caminhos sobre os desníveis abrem-se não só a partir de construções urbanas peculiares, como a Praça Roosevelt e o Minhocão, mas também a partir deste simples desnivelamento entre a janela e o chão, entre o público e o privado, entre o habitar e o apresentar, provocando deslocamentos que possibilitaram considerar que a etnografia poderia partilhar de algumas metodologias experimentadas pelo teatro e participar de suas intervenções.

A paisagem que se formava a partir da intersecção entre a Praça Roosevelt e o Minhocão provocou um vislumbre inicial sobre lugares desvinculados de sua função de origem e transformados, a cada encenação, pelo fazer teatral que o ocupa. O recorte funcionava no mapa que carregava em mãos de maneira bastante fluída. Mapeei as Vilas Maria Zélia e Itororó, ambas nos extremos leste e sul das linhas que demarcam a Região Central da Cidade de São Paulo, respectivamente, sendo habitadas por grupos teatrais interessados em reverter suas imagens em ruínas em formas de encenação. Estes primeiros passos que acompanhavam uma vontade de trabalhar com fazeres teatrais para além da Roosevelt, no entanto, acabou por “fechar” os percursos na adição de duas Vilas ao “mapa” da pesquisa, mas isso não demorou muito para cair por terra.

Em um primeiro contato com o Grupo XIX de Teatro, com residência artística na Vila Maria Zélia desde 2004, Lubi, seu diretor artístico, me contava que o grupo trabalhava em um novo projeto, desvinculado da Vila Maria Zélia: “*vamos sair da Vila e visitar alguns lugares pra uma intervenção. Talvez alguma performance. Você vem daqui uns meses, não é? Possível que a gente esteja em outro lugar e não na Vila*”. Em abril de 2016 trocamos

algumas mensagens, e pouco tempo depois passei a me comunicar mais com Janaina, atriz e fundadora do grupo:

vamos indo conhecer alguns lugares. É mais ou menos a mesma coisa que a gente fez quando a gente chegou na Vila Maria Zélia. ‘Távamos procurando um lugar pra montar Hysteria²⁶, a gente se perdeu e acabou chegando ali. Uma das moradoras tinha assistido à peça então começamos a conversar e foi indo. Faz tempo que a gente não sai da Vila com uma proposta dessa.

Os dias iam passando antes que eu de fato me encontrasse presencialmente com o Grupo, e com minha visita marcada, as visitas que eles faziam iam alterando a proposta inicial para a performance bem como as intenções de minha pesquisa.

Situada em um bairro industrial decadente (a indústria mais do que o bairro), a Vila Maria Zélia é o primeiro empreendimento voltado à promoção de moradias populares para a classe operária, sendo conhecida como a primeira Vila Operária do Brasil²⁷. Partindo deste pequeno acidente de percurso que os levou à Maria Zélia, integrantes do Grupo XIX iam seguindo trilha semelhante, perseguindo ruínas industriais em outros bairros que se dedicaram ao desenvolvimento acelerado da metrópole desde o século XIX. Galpões, fábricas desativadas e toda sorte de grandes empreendimentos vazios e desfuncionalizados de suas propostas iniciais poderiam ser um gatilho para a direção de arte do grupo, que ia visitando-os, lugar por lugar, até chegarem à conclusão de que a proposta para o novo projeto poderia partir deste simples ato de andar em busca de algo, sem saber muito bem o que.

Assim cheguei à São Paulo para o segundo período de pesquisa de campo em novembro de 2016, me encontrando com o Grupo XIX na Vila Maria Zélia para seguir sua proposta de andar pelo Centro e compor uma encenação com ele. Fomos em direção ao Vale do Anhangabaú e, no caminho, conversávamos sobre a proposta da deriva e sobre a dificuldade de elaborar o encontro entre o ato andar e o de encenar. Esta questão, no entanto, não ocupou muito o tempo que dispomos para chegar ao Vale, mas sim a dificuldade em traçar um caminho possível até ele antes de fazê-lo efetivamente. “*Você tem aquele viaduto,*

26 Primeira peça realizada pelo Grupo XIX de Teatro.

27 Reflexões referentes às narrativas históricas que rondam a Vila Maria Zélia serão tratadas no capítulo 5.

do Chá, e a aí fica tudo apertado ali pela Prefeitura. Então desce as escadarias e de repente BUM, fica tudo aberto. Tem aquela parte redonda no chão que dá pra [Avenida] São João, certo, então dali dá pra ver tudo”, nos dizia Ronaldo, ator do Grupo. Um pouco intimidada por participar pela primeira vez de um “processo criativo”²⁸ como aquele, e na condição de “pesquisadora”, só pude colaborar contando os itinerários que conhecia e que confluíam no Vale. A conversa ia chegando mais uma vez à conclusão de que era preciso andar para ver, sair das ruas apertadinhas, como disse Ronaldo, para então estar em um ambiente aberto o suficiente para que se crie uma paisagem, ou uma cena, enfim, para que se tenha direcionamento visual sobre o lugar, sua localização. Ao mesmo tempo, este andar sugeria outras formas de engajamento corporal não necessariamente relegados à visão e à exterioridade disposta de um mapa.

Bem, este caminho ao mesmo tempo percorrido e narrado para a feitura de uma performance pode se tornar também uma boa cena que informa os percursos traçados por esta etnografia. Em nosso caminho falávamos sobre caminhos, e neste narrar eles se descolavam dos itinerários traçados do mapa para alcançar a memória dos engajamentos corporais aos lugares, bem como elaborava descrições desvinculadas de formas puramente visuais de percepção, convencionalmente compreendidas como maneiras de apreensão do ambiente ao redor bem como de uma peça de teatro.

A deriva proposta para a performance, sendo simultaneamente uma forma de cena e de caminho, torna-se relacional em concepção ao mesmo tempo em que relatora, no sentido cunhado por Viveiros de Castro (2002), envolvendo uma dimensão essencial de ficção na medida em que cria uma ressonância interna entre duas formas de percepção e engajamento com lugares distintas entre si: uma encenação e uma caminhada.

28 Processo criativo é uma terminologia utilizada no Teatro Colaborativo e se dá como técnica para a horizontalização do processo de criação de produções teatrais. Esta técnica descentraliza e desierarquiza o papel do diretor na composição da arquitetura teatral, expandido o processo também aos atores, dramaturgos, iluminadores, etc. Em São Paulo, o Teatro Colaborativo toma forma sobretudo a partir dos processos criativos do Teatro de Vertigem, do Grupo XIX de Teatro e da Escola Livre de Teatro de Santo André (ver ABREU, 2004 e ARAÚJO, 2006). Esta terminologia será utilizada ao longo desta etnografia para localizar os processos do fazer teatral do Grupo XIX, especificamente, marcando distinções com os demais grupos aos quais esta pesquisa se dirige, como o Grupo Satyros e o seu método de Teatro Crítico. Esta questão será retomada no último capítulo da tese.



Praça do Ouvidor, 2017

Em sentido semelhante, as derivas propostas e encenadas afetaram internamente a etnografia que aqui se apresenta. Vale, então, atentar ao chão onde corpos suspendem-se e assim se apresentam, encenando o lugar que também conta histórias ao seu modo. Maneiras em que o percurso foi sendo trilhado para a etnografia também tomam forma a partir do que emerge deste chão, gerando algumas histórias que serão contadas a seguir com um duplo propósito: apresentar os caminhos bem como algumas de suas partes e encenações e a maneira como elas são afetadas e afetam a disposição de suas cenas e da percepção destes lugares.

Anteriormente mencionei algumas questões em suspensão que fizeram a pesquisa seguir outros caminhos, que poderiam sustentá-las ao menos no momento de sua projeção à pesquisa de campo. Esta sustentação poderia estar atrelada a um procedimento que faz parte de uma das preocupações mais antigas da modernidade ocidental, refletida no que no que Samuel Weber (2004) chama de abordagem mitológica do teatro. Desde a Poética de Aristoteles, tal abordagem dissemina uma compreensão do teatro como um veículo de apresentação de uma história significativa e coerente, que fornece um solo firme “onde fincar os pés” (WEBER, 2004: 23) e fazê-los caminhar a alguma conclusão. A questão poderia ser a de que atentar ao teatro engajado à historicidade num lugar delimitado, como Praça Roosevelt, provocava suspensões teóricas que poderiam ter um terreno mais amplo onde

fincar os pés, como o Centro Expandido de São Paulo. Enquanto isto parece suscitar uma movimentação teórica de completude e resolução, a deriva etnográfica sugere uma historicidade em si suspensa, experimentada corporalmente nas derivas de campo relacionadas às encenações e suas repetições no cotidiano do Centro. São formas de engajamento com a historicidade paulistana emergente junto às encenações, e estar em suspensão e à deriva torna-se parte constitutiva de suas cenas, elaborações ou intervenções que lidam com ela e também ajudam a produzi-la.

Para falar ainda do começo do percurso, este é o caso do video-dança de 2008, realizado antes da última “revitalização” da Roosevelt pelo grupo Trupe do Choque, *Pça Franklin Roosevelt*, onde a dançarina atraca seu corpo a diversos dispositivos de contenção e ordenação do lugar, como grades de limitação, escadas, e desníveis entre um solo e outro, saturando a imagem do funcionalismo e trazendo a tona as relações que o criaram e que resistem a ele. Há momentos na dança em que seus tropeços também contam um pouco sobre as barreiras que existiam em processos de transformação urbanística, e as movimentações corporais que seguem como resposta e resistência, acentuam uma certa desestabilização sobre as tentativas de planificação da Praça.

Ainda na Roosevelt, mas em 2016, outra dançarina se utiliza do lugar pretensamente “planificado” da “revitalização” para escorregar o corpo em rampas que não levam a lugar algum, e se organiza em seguida junto ao grupo que forma o Projeto Co um círculo ao redor de outras performances que aconteciam neste mesmo dia como forma de programação do Festival Satyrinas²⁹.

Penso ser este também o caso da dançarina que participa do processo criativo do Grupo XIX, em 2017, subindo nas grades de contenção dos respiradouros da Praça do Ouvidor, em frente às Arcadas, ou Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Os pés cambaleantes e o corpo que responde à força do ar que sobe do subterrâneo cria uma relação tanto com os grafites pintados no mural atrás, quanto com a paisagem formada pela

29 Produzido pelo grupo Satyros desde 2009, o Satyrinas é considerado o maior festival de teatro de rua do Brasil, sendo realizado todos os anos no início da primavera com 78 horas ininterruptas de apresentações teatrais, performances e danças por toda a extensão da Praça Roosevelt bem como em locações de seus sete espaços teatrais, uma escola de teatro e um cinema, reinaugurado no ano de 2019.



Praça Roosevelt, 2016

arquitetura barroca do prédio das Arcadas de São Francisco, antigo Convento de São Francisco, inaugurado sob essa fachada em 1941.

Lidas com essas cenas faz sentido com o chão da cidade, disposto ao modo de diversas intervenções urbanísticas que se reduzem a dois fins: aprimoramento do sistema viário e geração de energia. Enquanto soluções de aprimoramento viário fazem subir o chão na forma de viadutos que cortam o horizonte e abrem o espaço para veículos, a geração de energia se encontra com estas mesmas soluções no subsolo da cidade. Rios são canalizados abaixo de avenidas, têm suas águas controladas e direcionadas para reservatórios e deságues, contribuindo para a formação de subterrâneos da cidade perceptíveis por respiradouros em calçadas e também pelas torrentes e alagamentos que invariavelmente surgem em questões de segundos nas regiões de baixada do planalto.

De maneira semelhante, procedimentos de homogeneização do espaço, ou formas de planificação urbanística que buscam tornar o chão da cidade legível e apreensível de um ponto de vista desengajado a ele cooperam com este modo progressista de lidar com o desenvolvimento acelerado de São Paulo. Com uma atenção aos sentidos e sensos produzidos a despeito da morte que se acumula em forma de poeira, a referência de Seremetakis faz sentido com a leitura crítica de Walter Benjamin à ideia de progresso. Como salienta Buck-Morss, “where the myth imagined the force of machines as a power driving history forward, Benjamin provides material evidence that history has not budged. Indeed, history stands so still, it gathers dust” (BUCK-MORSS, 1991: 95).

Com efeito, esta sedimentação se dá justamente pelo que sobra de uma progressiva tentativa de completar, totalizar e consumir uma certa história a respeito da formação destes lugares, transformando seus sentidos em uma poeira histórica que não deixa de alastrar rastros e restos. Ela também é carregada pelas correntes de água, provocando transformações e transportações de matérias a se encontrar com o teatro. Poeiras históricas então pairam sobre diversos lugares sedimentando uma ideia de morte que os torna apreensíveis como espaços de degradação ou do que não pode ser visto na construção pretensamente neutra da paisagem e arquitetura do Centro, demonstrando certos efeitos através da força impressa no sentido da palavra “revitalização”. Como procuro desenvolver em minha dissertação de mestrado (SILVA, 2015), esta (re)vitalização, questionada por quem a habita, é ao mesmo tempo

recomposta a partir de outros sentidos, intensamente ligados às práticas teatrais não encarceradas à sala preta, relacionadas de maneira aberta ao chão por onde passam. Uma vida outra que aquela do totalitarismo funcionalista (DE CERTEAU, 1998) buscada pelo poder e discurso públicos sobre seu lugar, ou o “espaço” que se almeja em suas estratégias (*Ibid*).

Performances e apresentações teatrais se desdobram junto a tais vidas e procuram estabelecer com elas uma relação aberta possibilitada por este “chão”.

Em se tratando de um teatro aberto aos caminhos, deslocando-se e provocando deslocamentos, suas cenas, como estas trazidas há pouco, não deixam de encontrar dificuldades para “fincar os pés”, ou para construir uma encenação ou narrativa ordenada, bem como estabelecer nela uma posição perante descaminhos e deslocamentos de toda sorte.

Me recordo especialmente de uma cena que ocorre nos meandros da deriva desenvolvida junto ao Grupo XIX em direção ao Vale do Anhangabaú, trazida no início da descrição sendo tecida aqui como “deriva da pesquisa”. Acompanhando Janaina, atriz do grupo, em um dos caminhos possíveis sendo tateados para a performance em construção, desviamos do percurso em direção ao Anhangabaú ao encontrarmos uma grande escada, adjacente ao Viaduto Santa Ifigênia. Portando fones de ouvido que ressoavam a dramatização de trechos literários por parte das atrizes dos grupo, descemos em direção ao corredor norte-sul, Avenida Prestes Maia, quando Janaína pára e passa a apontar, sem falar nada, para buracos formados na superfície de ferro dos degraus, enferrujados.

Nos fones de ouvido, a dramatização de um trecho do romance *Mrs. Dalloway*, de Virgínia Woolf, ressoa pela voz da própria Janaína:

[...] *Habita como um peixe os mares profundos e navega buscando caminho entre as algas, atravessa espaços filtrados de sol e remergulha na escuridão gelada: eilo que de súbito emerge à superfície e salta sobre as ondas crespas de vento; isto é, sente uma absoluta necessidade de contatos, de animar-se, de entrar em comunicação.*

Mas aprofundando mais, que significava para ela essa coisa a que chamava a vida?

E ela experimentava continuamente a sensação das suas existências e isso era uma oferenda, mas oferenda a quem? Uma oferenda pela própria oferenda, talvez. Em todo o caso era esse o seu dom. Não tinha nenhum outro.



Viaduto Santa Ifigênia / Anhangabaú, 2017

De qualquer modo, que um dia se siga ao outro, quarta, quinta, sexta, sábado; que a gente desperte de manhã; olhe para o céu; passeie pelo parque; encontre algumas pessoas; era suficiente³⁰.

Uma criança passa por nós de mãos dadas com uma mulher e interrompe Janaina, que sem sair de sua personagem, permanece sem falar nada, estabelecendo uma conversa em gestos que dura poucos instantes, mas mesmo assim faz parar outros passantes a observar os buracos, as ferrugens que dominam também as estruturas de gradeamento do Viaduto. Embora os prédios ao redor possuam uma altura suficiente para ultrapassar a magnitude do Viaduto, os olhares todos direcionam-se ao chão, molhado pela chuva. Me lembro do alagamento que ocorreu ali algumas semanas antes, e a calamidade pública que seguiu. Após a cena, seguimos com o percurso, alcançando a rua dominada pelo comércio, por carros, sobretudo, por

³⁰ Caderno de campo, 18 de junho de 2017, transcrição.

pequenos carrinhos de mão onde são vendidos petiscos, bijuterias, roupas; onde se lê o oráculo em cartas de tarô e também onde alguns homens, com suas platéias, desvelam passes de mágica. O caminho, incomum a que vai em direção ao Anhangabaú, é sobretudo utilizado como passagem para a Rua 25 de março, grande centro comercial da cidade.

Penso nesta cena agora não como uma “dificuldade”, mas sim como um desvio, como tantos outros que se seguirão à etnografia. Entendê-los como dificuldade poderia incorrer no que André Lepecki (2009) chama de uma “fantasia”, que simula o entendimento do chão como um espaço liso no apagamento das violências que o dispuseram desta forma ao mesmo tempo em que elabora a ideia de que toda representação é realizada, isto é, completada, em um espaço neutro. Neste sentido o acompanhamento ao entender que os desvios, não são acidente ou defeitos, mas antes sinais de um “encontro aberto e relacional com a historicidade do chão” (*Ibid*: 114).

Aqui, trabalhar com os percursos de pesquisa, em suas interrupções, quebras, mudanças de curso, pode fazer sentido simultaneamente com as histórias de formação dos lugares e a maneira através da qual o teatro apresenta suas cenas em contiguidade a tais histórias e formações. Entendo que a compreensão de lugar bem como de cena nesta leitura da teatralidade é capaz de possibilitar uma atenção à maneira como o encontro entre encenação e “seu” lugar produzem deslocamentos, à maneira como eles são atravessados e atravessam. Em suma, permite atentar às maneiras como o lugar é constituído como cena, e as especificidades que ela possui como relatora, ou como “meio” de apresentação, como diz Samuel Weber: “The distinctively scenic medium is no longer merely a means to an end, but, rather, is the spatio-temporal condition of what Benjamin [...] was to call ‘the exposing of the present’” (2004: 103).

Esta etnografia também se dedica, então, às temporalidades elaboradas na apresentação e aos deslocamentos produzidos em sua feitura, que Weber (*Ibid*) ainda diz, remetem ao lugar de encenação bem como a algum lugar outro. As cenas são lugares privilegiados na medida em confundem os binarismos sobre os quais uma certa compreensão de teatro se funda – representação e vida, tempo cotidiano e tempo extraordinário, palco e platéia, etc. – incitando e intervindo em reflexões que topam, tropeçam e imergem junto aos “espaços” e “tempos” de seu enquadramento.

Assim, vale seguir mais atentadamente à formação dos percursos, tanto dos “lugares” quanto da etnografia que procura lidar com o encontro “aberto e relacional” das cenas com seus chãos e historicidades.

Seguindo os itinerários e a itinerância do fazer teatral pelas bordas do Centro, anteriormente descrevi alguns caminhos traçados no segundo período de pesquisa junto ao Grupo XIX em direção ao Vale do Anhangabaú. Naquele momento, o grupo desenvolvia o processo criativo que culminou na performance/intervenção *Rio dos Malefícios do Diabo*, elaborada por caminhos confluentes ao Vale, propondo algumas aberturas às técnicas da “Deriva Situacionista”, de Guy Debord, à performance. O método para a ela, aberto em sua concepção, possibilitou acompanhar e adensar as formas de contenção que incidem sobre quem deriva pela São Paulo.



Vale do Anhangabaú, 2017

O conceito de Deriva exerce grandes efeitos para estudos, montagens e situações interessadas na “vida urbana” desde a publicação, em 1958, da Teoria da Deriva por Guy Debord na Revista Internacional Situacionista. Porém não é tanto deste conceito que o fazer

teatral e a etnografia que aqui elaboro junto a ele, ambos à deriva, se dariam. A Teoria da Deriva pode se aproximar de ambos na crítica ao urbanismo em sua face espetacular, como diz Debord em outro contexto (1997), e também no vislumbre e nos afetos que sua publicação produz para vivências (conceito situacionista) na cidade. No entanto, se a considerarmos, como Debord alerta, como técnica que visa mudar o urbanismo através da supressão completa de suas barreiras, percebo um distanciamento, ou deslocamento etnográfico.



Vale do Anhangabaú, 2017

A proposta da Deriva de Debord se dá pela elaboração de uma técnica para transformação da arquitetura e do urbanismo, a partir da qual “o indivíduo” poderia lançar-se ao “terreno passional objetivo” (2003 [1958]: 87) da cidade para criar sobre ela, calculadamente, uma nova cartografia, psicogeográfica, elaborada a partir do cotidiano de quem a faz. Para isso, delimitações da superfície do tecido urbano no caminhar devem ser elaboradas, fortuitamente, visando a produção de mapas em uma ou mais derivas. Em cartas precedentes à revista e também em artigos da Internacional Situacionista, Debord e outros situacionistas diziam que seria “preciso inventar novos jogos”³¹, com regras mais ou menos rígidas e importantes ao método psicogeográfico. Como exemplos, uma Deriva não deve se

31 *Résumé* de Guy Debord e Jacques Fillon na Revista *Potlach*, em 1954 (ver JACQUES, 2003)

prolongar por mais de quatro dias, sendo sua situação ideal os passos que ocorrem no intervalo entre pores do sol. De acordo com período delimitado por essa regra, ou “técnica rápida”, como diz Debord (*Ibid*), faz-se necessário recortar seu terreno para no máximo um bairro e evitar acidentes de percurso, barreiras físicas e impeditivos de ordem ecológica, como torrentes e alagamentos. São essas regras que fazem a Deriva diferir do passeio, da viagem e do lazer, afirmando-se como um “comportamento lúdico-construtivo” (*Ibid*: 87) focado em não esquecer o que se passou no mês, ano ou semana passada, mesmo que distraído e lançado às imprevisibilidades da cidade moderna. Então, penso que parte importante das derivas que seguem na composição desta etnografia ecoam e se inspiram no “sentimento da deriva de nosso grupo” (*Ibid*: 90), como diz Debord junto aos seus, mas seu alvo não é tanto a supressão das barreiras aludidas por eles, e sim um engajamento crítico ao que transforma e transmuta estas barreiras em cena, dando a elas uma densidade outra, valendo-se de suas cargas, de memórias, História e das histórias que elas ajudam a contar para produzi-las como apresentação.

Sobre a elaboração de mapas das Derivas Situacionistas, ainda que a etnografia tenha se desdobrado a partir das referências que traçaram os itinerários entre Praça Roosevelt, Minhocão, Vilas Maria Zélia e Itororó, tais barreiras e interrupções do “terreno passionalmente objetivo” não deixam de estar presentes no fazer teatral que lida com estes lugares, e os acidentes de percurso passam a ser parte constitutiva de suas inscrições. O período de campo, por sua vez, se estende por vinte meses, inscrevendo uma intenção antipsicologista no que o jogo situacionista coloca como impeditivo metodológico.

O Vale do Anhangabaú situa-se em uma baixada e foi construído como um Parque sobre a canalização do Rio Tamanduateí. Mesmo canalizado, torrentes de água não deixam de demonstrar sua violenta presença em períodos de alta pluviosidade, alagando a parte subterrânea da Via Expressa 23 de maio e por vezes toda a superfície do Vale, fazendo desaparecer da visão muros, meios-fios e detalhes arquitetônicos de funcionalização do “espaço”.

Seria esse o “espaço do geômetra, contínuo e homogêneo em todas as suas partes”, através do qual Lévi-Strauss (1996: 13), sobre São Paulo, diz ter aprendido a traçar distinções

com o “espaço social”. Penso, igualmente, que seriam estas distinções e suas inscrições que informam camadas de transformação urbanística sobre camadas de cursos d'água. Eles também não cansam de imprimir transmutações no lugar, movimentando suas histórias, produzindo paisagens a seu modo. Em épocas secas do ano, é possível entrar em contato com essas marcas e essas cargas, com alterações que elas proporcionam e o que pode emergir delas, com elas. Com isso quero dizer que ao mesmo tempo em que estes cursos e as incansáveis soluções urbanísticas para suas revoltas impedem seguir plenamente o método da deriva de Debord, convocam formas de engajamento com suas construções, substâncias, matérias, suas transformações e histórias à deriva.

Assim, a conjunção de fatores referenciais no chão que acompanhavam a etnografia desde seus primeiros passos sobre a Praça Roosevelt foi sendo transformada a partir das forças ambivalentes de tais matérias, como a água e o ar rarefeito do subterrâneo de um Viaduto. Caminhei com eles e, embora eu não saiba nadar, tampouco dirigir, acompanhei histórias e suas catástrofes que gritavam por meio de alagamentos e torrentes de destruição. Como um partilhamento de estados, a força destes cursos na prática do percurso de pesquisa passou a afetar sua interpretação. Como desenvolvi em minha dissertação (SILVA, 2015), ao falar em desníveis, os considerei como forças corporal e textualmente repetidas, implicadas e inscritas, que lidam com cacos, ruínas, quebras e interrupções do chão, da paisagem e das cenas. Agora, junto às andanças que saem da Roosevelt, entendo que elas se formam como composição destas partes e do engajamento de um certo fazer teatral à deriva.

Seguindo os caminhos traçados desde a Vila Itororó, cheguei à Casa do Povo, Instituição cultural cuja gestão partilhada com a Vila elabora formas de lidar conjuntamente habitação e fazeres artísticos. Em outro extremo da região que delimita o Centro nos mapas, a Casa do Povo é um destes lugares cujo nome já traz alguma saturação sobre os sentidos da moradia e de propriedade que a acompanha. Do mesmo modo, partilha com os nomes da rua e do bairro em que se encontra força semelhante.

Na Rua Três Rios, no Bairro do Bom Retiro, uma casa foi construída sobre brechas aproveitadas entre canalizações de córregos formados por bacias e sub-bacias hidrográficas da cidade de São Paulo. O aproveitamento de tais brechas levou à construção, doze anos depois da inauguração da instituição, de um teatro cujas aberturas projetadas não se dão por janelas,

mas apenas pelas cortinas do palco e pelas portas que levam à plateia. As aberturas não projetadas, por sua vez, demonstram-se como brechas e se tornam conhecidas por outros meios que não os croquis arquitetônicos. É através da água que vaza, sem origem definida, dos alagamentos entre apresentações e espetáculos, que surgem transformações em matérias como cadeiras e madeiras do palco, em forças como o quadro de energia sempre danificado que faz do espaço sem janelas ainda mais escurecido, que energias outras demonstram sua importância para memórias e histórias que se fazem entre perecimentos e encenações.

O contato dos pés com os terrenos de Vilas, Viaduto e Praça faz perceber que seus desníveis são elaborados cênica e politicamente em contiguidade aos chãos, concretos e o que emerge deles. Então suas brechas, cacos e histórias reclamam para si os sentidos engendrados em outras formas, outras transformações, outras resistências, como a da água. Procedimentos eminentemente teatrais como o de elaborar uma cena e dá-la a ver em um palco, mesmo que não um convencional, mesmo que um palco que resiste ao seu próprio encarceramento em definições artísticas do teatro, insinuem que suas cenas formam-se de maneira contígua a uma ecologia parcialmente visível mas não menos violenta, cuja força se demonstra igualmente em destruição e criação, em suspensão e inscrição, ou em emersão e imersão.

Penso que esses são os jogos implicados na tarefa de interpretar o teatro como um meio que apresenta e produz engajamento com estas forças em emergência. Assim como para o fazer teatral junto ao qual escrevo caminhar sobre chãos leva a elaborar e imaginar histórias outras, fazê-las subir ao palco como um imperativo das relações abertas, em contato e formação contígua às suas matérias, levo esta seção como um “jogo” que procura acompanhá-lo sob estes termos. O percurso acompanha matérias e energias que as encenações que ele segue ajudam a produzir e penso que enquanto parte do percurso se desdobra em derivas, considerar tais forças e transformações é estabelecer um vínculo com seus estados e formas em um modo etnográfico à deriva. Guiada por Cardoso e Head (2015), penso ainda que estes percursos são trabalhados aqui pelos campos de força criados entre caminhos, junto a matérias e suas histórias, que extrapolam as zonas de referência em si mesmas, traçadas em um mapa ou em passos que vão de um bairro a outro da região central. Em um sentido semelhante, me inspiro na chamada de Jimmy Noriega e Analola Santana para pensar “how performances

travel beyond their own locations, pulling and pushing different places, people, and practices into [...] maps of power”(2018: 2).

A relação entre a deriva situacionista e um método teatral aberto, partilhado com este, etnográfico, possibilitaram um início de conversa sobre o chão urbano ou “campo”, como diz Debord. Duas questões desta comparação aqui surgem. A primeira diz respeito à própria formação deste chão, da superfície mesma do terreno por onde o percurso se desdobra, considerando a intensificações proporcionadas por sua disposição quebradiça e desnivelada. A segunda reflexão acompanha estas intensificações naquilo que este chão procura ocultar ou controlar. Em práticas teatrais que se engajam a ele, um modo político de lidar com a ecologia de participações em peças e performances toma lugar.



Minhocão / Praça Roosevelt, 2016

No próximo capítulo, percorro algumas elaborações do chão na Praça Roosevelt, acompanhando a primeira reflexão e o início dos percursos da etnografia. Em seguida, me dedico a acompanhar essas participações em um campo já expandido que colabora para a compreensão de cena dentro e fora dos teatros, convidando às imersões etnográficas que seguem.

Capítulo 2 – Teatro em desníveis: Praça Roosevelt

Atento à palavra percurso, amplamente utilizada neste texto até aqui. Ela vem do latim, cujo prefixo “per” pode fazer sentido como 1. através de, por meio de (ex. “perlocutório”), ou exprime a noção de 2. acabamento e completude³² (ex. “perfazer”), somado a “curso”, viagem, corrente, deslocação³³.

Praça Franklin Roosevelt



Legendas e cores da autora sobre máscara de informações geográficas da base de dados Geosampa - Prefeitura de São Paulo

Pode ser que o início da caminhada da pesquisa tenha se dado a partir do segundo sentido do prefixo, procurando delimitar um caminho completo entre espaços teatrais fechados. Seguindo um interesse pessoal pelas apresentações teatrais na Roosevelt, naquele momento, meados de 2014, me interessava em acompanhar as relações entre representações teatrais e a vida que se passa fora de seus palcos, procurando acompanhar as linhas históricas de desenvolvimento de dois grupos com sedes fechadas na Praça desde os anos 2000 – Espaço Parlapatões de Circo e Teatro, e o Grupo de Teatro os Satyros. Tendo presenciado algumas

32 "Per", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013

33 Glosbe - multilingual online dictionary, com histórico de traduções (acessado em 14/09/2019 às 9h40).

apresentações destes grupos, reconhecia que ambos desenvolviam seus trabalhos em intensa relação com a Praça, sendo que o Grupo Parlapatões, antes de inaugurar seu espaço na Roosevelt, marcava sua história como grupo teatral de rua, que foi juntando os trocados depositados em seus chapéus para inaugurar um espaço fechado de espetáculos. Os Satyros, por sua vez, iniciaram suas atividades em Curitiba e Lisboa, angariando energias e dinheiro para inauguração também de um espaço só deles. A escolha da Roosevelt para isso deu-se não só pelo baixo valor dos aluguéis praticados à época, quando a Roosevelt era lida como “espaço degradado”³⁴, mas também de acordo com o ímpeto Rodolfo e Ivam, seus fundadores, de estabelecer com um “*lugar esquecido*” da cidade, “*um submundo paulistano*”, como disseram em diversas situações em que estive com eles, uma relação aberta e de diálogo. Com a inauguração do Espaço Satyros em 2000, no ano seguinte os Parlapatões compraram o seu, inspirados pela movimentação que os Satyros começavam a delinear pela Roosevelt.

Mas “começar” seria uma palavra forte, uma vez que a Praça, desde sua inauguração nos anos de 1970, já possuía como característica projetiva abrigar espaços culturais e auditórios. No entanto, devido a problemas nestes projetos arquitetônicos, a percepção de que a Roosevelt “ficou velha no dia seguinte à sua inauguração” (LEFÈVRE, 1997) imperou, de modo que os auditórios, bibliotecas e salas de espetáculos vislumbrados em seus primeiros projetos nunca saíram destes papéis. Outros grupos teatrais, no entanto, valendo-se desta “brecha” no Centro, passaram a locar-se nos espaços térreos de edifícios residenciais desde o fim dos anos de 1970, como é o caso do Cine Bijou (atualmente gerido pelo Grupo Satyros), do Teatro Heleny Guariba e Cultura Artística, ambos presentes na Praça até o momento.

Com esta cronologia em mãos, o primeiro percurso de pesquisa ia sendo traçado junto à relação vislumbrada entre o cotidiano de grupos teatrais com sede no espaço circunscrito pela Praça Roosevelt e a “vida” que se passa fora de seus palcos, procurando pensar as

34 Como procurei desenvolver em minha dissertação (SILVA, 2015) estas designações partiam sobretudo da compreensão das relações e imagens que seguiram ao processo de descentralização na cidade de São Paulo (FRÚGOLI, 2000; 2001), que teriam transformado essa região em um lugar “residual” na cidade na medida em que empresas e serviços saíam de lá para se instalar na região denominada “centro novo”, nos flancos da Avenida Paulista (MEYER, 1994; 1995). Minha proposta neste trabalho foi a de desenvolver a noção de que o “degradado” e o “residual” poderiam ser lidos a partir do conceito de “brecha”, em Raymond Williams (1979), isto é, como formas de articulação de “estruturas de sentimento” e como processos vivos, salientando o caráter aberto de inacabado de tais movimentos.

relações criativas de interrupção e transformação entre o teatro e a materialidade da Praça que ali se movimentavam. Em sua formação concreta, sugestões de outros caminhos foram surgindo.

De seu centro, uma enorme planificação ocupada por práticas fazem aparecer parcialmente as histórias de transformação do “espaço” das requalificações. A Praça Roosevelt e o Minhocão foram construídos em 1970 e 1971, respectivamente, de acordo com a projeção de uma maior mobilidade urbana na região central da cidade de São Paulo. A proposta era a de que o Elevado, com seus 3,4 km construídos à mesma altura dos andares dos prédios ao redor, interligasse de maneira expressa o eixo leste-oeste, entre o Largo Padre Péricles, no bairro de Perdizes, e a Praça Roosevelt, no bairro da Consolação. A proposta de construção da Praça, por sua vez, baseava-se na ideia de um “espaço urbano de uso múltiplo” (SOUZA DIAS, 1972), que congregasse a ligação para a via elevada em um edifício com andares que serviriam como centro comercial e com uma área ao ar livre em sua laje, segmentada em outras duas pequenas praças com destinações específicas ao uso. Esse grande complexo arquitetônico possuía desde o início problemas projetivos, fato ao qual liga-se o processo de sua “degradação” quase espontânea, de modo que a esses projetos e construções inacabadas, no intervalo de 1970 a 2010, seguiram-se outros muitos projetos de “requalificação” e “revitalização” urbana. Em 2012, a estrutura pentagonal da Praça Roosevelt, a parte mais elevada de seu edifício, foi demolida para a inauguração de uma “nova” praça, que de certa forma conservou os vários níveis e planificações que quebram e interrompem a legibilidade total do espaço. Em conjunção a este processo de reforma e “readequação”, os projetos destinados à “revitalização” do Elevado permaneceram no papel, de modo que a única alternativa para os problemas desencadeados pela via expressa como, por exemplo, a alta produção de ruído e gás carbônico em uma área residencial, seria a de interromper o fluxo de carros durante os domingos e os horários não comerciais dos dias úteis. Com o novo Plano Diretor para a cidade de São Paulo de 30 de julho de 2014, fica sancionada a desativação completa do Minhocão, e se iniciam as discussões sobre os caminhos possíveis para sua “requalificação”, que vão desde a demolição total das estruturas, até a sua reversão completa em parque suspenso.

Enquanto uma via expressa em vias de se tornar parque aparecia no Plano Diretor bem como em práticas que o ocupam aos finais de semana, na Praça Roosevelt estas mesmas práticas elaboravam discursos resistentes à sua delimitação e denominação como Praça, seu sentido convencional atrelado a aspectos cívicos, paisagísticos e monumentais (ALEX, 2008) desfeitos e refeitos cotidianamente. Insistente na não delimitação de suas práticas, sempre refeitas, a Roosevelt como lugar é apresentada junto a performances que subvertiam suas funções e seus fins. Atentei aos engajamentos e ativações de sua formação em ruínas que reivindicaram reflexões a despeito das narrativas de conclusão que acompanhavam seus processos de requalificação espacial desde os anos de 1970, momento de sua inauguração. Brechas, aberturas, inacabamentos e resistências materiais emergem de sua formação “concreta”, como a concebe Henri Lefebvre a respeito da produção do espaço (1991), “esgarçando” a compreensão espacial ao passo em que a subvertendo, abrindo a percepção das práticas que a revestem, no caso, as teatrais, e afetando a atenção a estes lugares e ao teatro que o produz e o afeta cotidianamente. Desse modo, em vez de uma perspectiva analítica causal entre as intervenções urbanísticas com apoio em aparelhos culturais fechados na Roosevelt, importou salientar e atentar ao modo como o fazer teatral e as práticas que o envolvem – ensino, pesquisa, eventos em sua vizinhança – teorizavam a Roosevelt como lugar marcado por sua teatralidade, em imagem e cena sempre refeitas e transformadas.

Alguns questionamentos daqui surgem. Em primeiro plano ou “nível”, a leitura da arquitetura como construção da parte física da experiência urbana deixava, assim, de fazer sentido como pólo único de significação política e representante ímpar do poder sobre as práticas que a habitam. Elas demonstram uma persistente resistência à relação causal entre forma e função da São Paulo “construída”, de modo que os sentidos que a revestem e a fazem cotidianamente passam a exercer seu poder em constantes subversões ou negações de funções delimitadas. À interpretação, análise e engajamento com a Roosevelt e sua ligação viária, as linhas geométricas dos planos urbanísticos para a baixada que compõe uma parcela da região central da cidade, entre as Ruas Consolação e Augusta, vão saindo para um passeio, assim como as linhas de Paul Klee (1953: 16). Em seus cadernos de rascunhos pedagógicos, Klee desenvolve a ideia da linha que descola de pontos geométricos de orientação e sai para um passeio, demonstrando-se com uma “forma em ação” (2001: 54) que passa a surtir efeito sob a

consideração das formas arquitetônicas da “região”. São inacabamentos da Roosevelt que incitam concebê-las em seus movimentos e, com isso, como “fazer” contíguo entre práticas teatrais e formas arquiteturais que destilam gestos, fazem emergir histórias à contrapelo da sua História. O caminho vai sendo trilhado desviando do que incansavelmente relega-se ao pólo do “construído” em contraposição ao “natural”, abrindo a performatividade de seus concretos e a práxis de suas performances. Homi Bhabha em suas leituras de Wittgenstein já salientou que a arquitetura é só parcialmente sobre “*buildings*”, sendo que o que encoraja diálogo e habituação, resposta e interpretação, é o *gesto* que os acompanha, a se insinuar pela vida (2007: 11).

Estes gestos em energias teatrais e cargas históricas perturbam a concepção puramente arquitetônica da Roosevelt, uma Praça paradoxalmente construída para aprimoramentos do sistema viário. Interpretação a vazar pelo Centro, importa conceber a arquitetura em suas arquitecturas, ainda acompanhando Lefebvre (1991), cuja formação concreta – quebradiça, desnivelada – faz emergir palcos e subversões de suas funções espaciais convencionais, que ocultam e dão a ver, de maneira interrompida e igualmente desnivelada, as histórias e memórias que dotam a Roosevelt de um senso de teatralidade. Entendo que tal senso pode se apresentar à maneira de uma “figuração teatral”, como diz Scott Head (2009^a), na qual “a descrição aponta para o processo dramático de revelação e ocultação encenado”, deslocando focos de sentido do fazer teatral a um “plano não plenamente visível em si” (*Ibid*: 92)³⁵.

Assim, aos modos de uma “arquitectura”, os percursos traçados para a dissertação (SILVA, 2015) vão sendo implicados no segundo período de pesquisa para esta etnografia.

2.1 – “A vida na Praça Roosevelt”

Me parecia que movimentos teóricos que buscam delinear um percurso “completo” pelas relações entre teatro e vida passam a admitir complexidades para seu funcionamento.

35 Aqui, Head chama atenção para uma tomada de consciência necessária perante os ímpetos de retratar a realidade “como ela é”, inspirado nas relações de estranhamento invocadas a partir do teatro épico de Brecht, no qual o ator promove a consciência de sua realidade ao representar uma realidade deslocada do palco onde decorre a encenação. Essas interrupções e estranhamentos, de acordo com Head, podem colaborar com a descrição etnográfica na medida em que permitem trabalhar as imagens às quais ele se dedica como uma implicação recíproca entre olhares, cuja “distância geralmente atribuída à visão” (*Ibid*: 92) torna-se cindida.

Pensar seus efeitos no presente etnográfico sugere segui-los para atrás até seu início ou origem, mas ela perde-se facilmente. O teatro, em si fechado nestas leituras, também passava a abrir-se, não só a partir das afirmações de Rodolfo e Ivam mencionadas anteriormente, mas também por outras formas de fazer que envolviam e expressavam muito das práticas na Roosevelt, como literatura, cinema.



Praça Roosevelt / Minhocão, 2016

Assim ia para Roosevelt com um livro de contos embaixo do braço, ainda em 2014. *Em Brothers Cactus: Contistas da Roosevelt* (2006), lançado no Sebo do Bactéria, também com sua sede no desnível entre a Praça Roosevelt e a rua de mesmo nome, contos e anedotas misturam-se a peças teatrais, conversas de bar e “causos” da vida que se passa na Praça:

“Muito *trash*. Os travestis barra-pesada enfrentavam a gente. [...] Pedíamos pra prefeitura trocar as lâmpadas. Eles resistiam, não vinham imediatamente, mas enfim apareciam, trocavam as lâmpadas durante o dia, elas acendiam por volta das seis, sete horas, e os traficantes mandavam quebrar todas. No dia seguinte, ligávamos pra prefeitura, demoravam mais não sei quanto pra vir, colocavam as lâmpadas, os traficantes quebravam de novo. O lugar era muito escuro, e eles enfrentavam a gente, de frente pra nós. Sentavam na mureta em frente ao Espaço dos Satyros marcando a gente, encarando, fazendo cara feia, ameaçando. [...] Entre mim e o outro só faltava era um cumprimento, então eu chegava: ‘Olá, tudo bem, como é seu nome?’”(GUZIK, 2006, p. 211)

As peças no Espaço Satyros se passam à noite. Dentre outras coisas, com a abertura do bar no seu hall de entrada ao entardecer, se iniciam as atividades deste lado da Roosevelt. Os atores e diretores transitam, às vezes já caracterizados como os personagens das peças, entre as mesas, cadeiras, e as “doses sem gelo”. Ainda que os traficantes tenham negociado com os Satyros a permanência das lâmpadas acesas, o espaço teatral permanece escuro, contando antes com a luz fraca dos freezers de cerveja do que com a iluminação da Praça. O título da introdução de Del Rios ao teatro veloz, “*lux in tenebris*”, poderia aludir a essa cena: a resistência das trevas perante a luz. Interpretar isto como uma metáfora do ideal pedagógico iluminista poderia parecer inevitável, mas *Lux in tenebris*, também o nome de uma peça de Bertold Brecht, resistiria a qualquer sentido de transcendência que as ideias do “teatro crítico” dos Satyros reivindicam. As peças por eles encenadas, muitas dentre elas sendo adaptações mescladas de diversos textos tradicionais ao teatro, também contam com a escrita de seus criadores, sendo que essas se dirigem ao cotidiano da Roosevelt, não para iluminá-lo, racionalizá-lo, ou reproduzir sobre aquele chão a sua realidade retratada. As movimentações entre o que se apresenta e o que não se apresenta nos palcos dali são bruscas, muitas vezes sombrias, confundem-se, interrompem-se.

Muitos escritos assombram a vida na Roosevelt. Para pensar um imaginário que se monta nas práticas cotidianas dali, me dirijo aos contos e às peças, que não posso dizer que se completam, mas recorrem a um mesmo fundo, um lugar não muito bem localizável (DE CERTEAU, 2012) onde pessoas e personagens conversam, se relacionam e são construídos a partir da criatividade que emerge de um lugar. Não é possível saber, nessas malhas ou veias urbanas (de uma praça) que tecem e engatilham diversas histórias, como se separariam as histórias de “fato” e as histórias de “ficção”.

As histórias tornadas escândalo nos jornais passam pelos contos e narrativas mais ordinárias da Roosevelt, ao mesmo tempo em que se misturam aos roteiros teatrais e aos próprios “testemunhos” de quem ali vive. A travesti que se apaixona por um ET na peça *Transex*, desenvolvida pelo Grupo Satyros, é reencontrada em um conto onde, em uma de suas noites de trabalho, a reconhecemos pelo mesmo “pé inchado de silicone” que fizera o extraterrestre se apaixonar por ela. Num local um pouco mais disperso, do testemunho de uma

entrevista de quem “criou” esse personagem, encontramos novamente Bibi, a travesti, com a “documentação” de todas as datas dos ocorridos na “realidade” da Roosevelt:

A história de Bibi, que se apaixonou por um extraterrestre, é de 2003. Nesse mesmo ano, Marcinha, uma linda transexual amiga nossa, que morava no mesmo prédio em que fica o Espaço dos Satyros, apanhou na rua, porque teria vencido um concurso de *A mais bela boneca da internet*, e por causa disso teria sido perseguida também por um traficante. Nós vimos essa briga. [...] Achava e continuo achando a trama da peça um absurdo, mas escrevi porque era muito louco aquilo, refletia coisas que a gente vivia de verdade ali na Roosevelt (GUZIK, 2006, p. 230).

Na noite da praça, ao mesmo tempo conto e peça (ALCÂNTARA, 2007), vemos Eloy Elol, o protagonista de uma cena de que escandalizou os moradores da Roosevelt, não devido propriamente ao fato ocorrido, mas pela estranha coincidência de um jornalista que passava por lá ter documentado o caso. Na peça vemos todo o desenrolar da história de Eloy, porém, uma montagem que ilumina o camarim do Satyros tornando-o visível ao público mostra os atores se caracterizando para a encenação de uma outra adaptação para uma peça de Sade, enquanto discutem o “escândalo” que residia muito mais em toda a agitação provocada pelo jornal do que propriamente por Eloy Elol em seu encontro nas passagens subterrâneas da Roosevelt.

Pela Praça também reparava em contos e grafites colados em seus muros, invariavelmente recebia um ou outro roteiro para ler, ouvia nas mesas de bar referências a peças sobre a Roosevelt que não necessariamente teriam sido encenadas em seu “espaço”. Assim Rodolfo, em uma conversa que tivemos em setembro de 2014³⁶, compartilha o roteiro da peça *A vida na Praça Roosevelt*, encenada pelos Satyros:

A Dea [Loher] 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. Aí ela, uma semana depois, acho que era primeiro de novembro, coisa assim, era feriado, ela tinha ido a uma padaria... ela estava hospedada em um apartamento em pinheiros... ela foi a uma padaria e aí quando ela voltou o apartamento tinha sido revirado e tinham levado tudo dela. Ela tinha uma

36 Esta conversa foi trazida também em minha dissertação (SILVA, 2015), mas para trabalhar as memórias produzidas na Praça Roosevelt sobre sua denominação como tal, inspirada em um presidente estadunidense.

incumbência, de uma 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 tava com muito medo, e ela tava sozinha em São Paulo. E o único contato que ela tinha... e daí ela tentou falar com todo mundo do instituto Goethe que tinha recepcionado ela e ninguém atendia. 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 nossas. "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, 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 [fala o título da peça em Alemão] da montagem alemã. Ela acabou indo 31 de março e a companhia alemã estrou na Bienal de São Paulo naquele ano. E a gente falou "meu Deus, essa mulher colocou toda nossa vida no palco. Daí os alemães montaram a peça e a gente não vai montar?! Nós temos que montar também!". Todas as histórias praticamente têm a ver conosco. Todas as histórias. Eram histórias que a gente tinha vivido mesmo e que tinham acontecido. E foi daí que a gente decidiu montar, aqui no Brasil, "A vida na Praça Roosevelt.

Desde as encenações d'*A vida na Praça Roosevelt* muitas outras seguiram, como a septologia *E se fez a Praça Roosevelt em sete dias*, pelos Satyros. Porém, o que saltava nos percursos de campo era essa *vida*, suas *histórias*, e o modo como elas se relacionavam para produzir um senso de lugar na Roosevelt intimamente relacionado ao teatro. Demais grupos teatrais alocados aos espaços térreos dos edifícios da Praça Roosevelt não deixam de delinear encenações que saíam de seus palcos para atingir a rua num movimento sempre incompleto e

centrífugo, sedimentando camada sobre camada de histórias em fragmentos sendo juntados de por quem entra em contato com elas, por meio de peças ou não. Se contar a História da Roosevelt invariavelmente passava por delinear suas primeiras ocupações, a inauguração de espaços teatrais, ocupação de seus “espaços funcionais” por pessoas, carros e polícia, traçando os caminhos que levam a ela até o período atual de sua disposição, tais histórias e vidas se tornam mitigadas, invisibilizadas ou enfraquecidas pelo próprio enredo.

Pela própria disposição arquitetônica da “Nova” Praça Roosevelt – uma grande planificação recortada em seu centro e em suas margens por desníveis (des)funcionalizados e praticados por quem a habita – surgem em exposições permanentes ou esporádicas mapas que buscam retratar sua realidade perante algumas dificuldades descritivas e referenciais que enfrentam seus visitantes. Em 2014, um cartaz colocado na vitrine do antigo Cine Bijou, célebre por suas exposições de filmes censurados no período da Ditadura Militar no Brasil, organizou cronologicamente os mapas da região e as transformações pelas quais passou a Praça Roosevelt desde os anos de 1970. Proporcionando a visão total da História da Praça Roosevelt, os mapas demonstram a finalização das requalificações. Eles mostram os caminhos da Roosevelt cobertos por linhas bem dimensionadas, vãos das passagens de ar refeitos, suas partes subterrâneas ocupadas por estacionamento cada vez maiores, maior número de delimitações para utilização dos espaços na Roosevelt – aqui um cachorródromo, abaixo uma pista de skate, em quatro extremos, quatro sedes correspondentes à polícia civil, polícia militar e guarda civil metropolitana.

Enquanto estes papéis unidimensionados projetam uma legibilidade total do “espaço”, promovendo uma distância das práticas que se desdobram no chão de sua apresentação, demonstram aspectos organizacionais que revertem em invisibilidade as práticas que o formam. Ao seu lado, a placa “Aqui funcionou o Cine Bijou” faz aparecer outra camada de produções e dispara memórias ainda presentes. Quase como uma colagem, a superposição de planos entre mapas de projetos e placas de histórias de um cinema invoca memórias no contato estabelecido entre estes fragmentos, instigando outras ações.



Praça Roosevelt, 2014

A partir de 2017, o Grupo Satyros passa a se tornar gestor do espaço do antigo Cine Bijou, e desde então tem desenvolvido também encenações no cinema. Após lançar um filme em 2014 – *Hipóteses sobre o amor e a verdade*, “estrelado” por atrizes e atores que já desenvolviam cenas nos palcos – os Satyros passaram a se engajar em produções cinematográficas, o que gerou uma certa mobilização em torno da reativação do Cine Bijou. Penso que estas composições são parte da teatralidade que permeia a Roosevelt e cuja historicidade estala nestes encontros, provoca deslocamentos.

Demais grupos teatrais também vão delineado histórias que saem dos palcos, encenadas por suas atrizes e atores. O Teatro Heleny Guariba, situado ao nº 184 da Praça, levava para fora de seus palcos, sobretudo em datas importantes como a *Descomemoração do Golpe de 1964*³⁷ em 2014, peças, leituras dramáticas sempre refeitas a partir de uma resistência a aspectos fechados de representação, tanto do teatro quando do lugar onde ele se produzia e que ajudava a produzir. Alocado no mesmo endereço do Teatro de Câmara de São Paulo, fechado em 1996 e de uma das salas do Cine Bijou, desde 1997 o grupo teatral que ocupa o espaço Heleny Guariba se posiciona, além dos palcos, em organizações civis resistentes aos processos de “revitalização”, atuando em conselhos gestores e por vezes tornando seu palco de encenações também palcos de realização de reuniões representativas entre órgãos civis e públicos, como me disse Dulce ainda em 2014, recém eleita ao conselho gestor:

Ser eleita é uma bobagem. O meu trabalho na Roosevelt independe dessa história de eleição. [Aproximando-se do gravador] Meu nome é Dulce Muniz, eu sou atriz, diretora, dramaturga, editora, e sou a coordenadora artística do teatro Heleny Guariba, antigo Teatro Studio 184, aqui na Praça Roosevelt desde 1997. A história está cheia de gente assim, que quer apagar a história. E eu falo isso não por virtude, nem por nada, mas eu acho que as pessoas deviam ter o direito de conhecer a história do jeito que ela é.

37 Como desenvolvo em minha dissertação (SILVA, 2015), este evento contou com a participação da maioria dos grupos teatrais que ocupam a Praça Roosevelt como forma de resistência e de negação à possibilidade iminente de reiteração das violências desveladas no período da Ditadura Militar no Brasil, e foi apresentado em um momento anterior ao golpe contra a então Presidente Dilma Rousseff. Este evento será retomado no último capítulo.

[...] A Praça Roosevelt era um local de consagração, de manifestações, sempre foi, é histórico.

[...] A gente tentou o tempo inteiro lutar pra fazer dessa praça uma praça mesmo, porque a gente entendia que isso não era uma praça.

[...] Haviam 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 edifício³⁸ no chão.

O Grupo Parlapatões, embora alocado no maior espaço teatral da Roosevelt de hoje, retornava para o espaço público da Praça com suas palhaçadas e todo tipo de subversão que o *humor em tempos difíceis* é capaz de exercer, como disse Hugo, fundador do Grupo, alguns anos depois de meu primeiro período de pesquisa na Roosevelt.

Alguns dias depois desta fala de Hugo, em 2017, permanecia em meu “percurso”, e a cena era quase a mesma de todos os dias. Sentada na mesa de um dos bares da Praça Roosevelt, avistei como todos os dias Benê, e logo acenamos simultaneamente, um para o outro. Escritor e organizador de saraus literários mensais na Praça, ele me conta que havia lançado há algumas semanas seu segundo livro, desta vez uma prosa poética que queria “trazer pro papel a estética da rua”. Com páginas pensadas para serem arrancadas e transformadas em lambes a serem colados pelas ruas, a ideia do livro era ser transformado pela rua e transformar também, a ideia era que ele chamasse leitoras e leitores a contarem outras histórias através dessas páginas que seguiriam cursos independentes no decorrer do tempo através da superfície feita com elas: paredes, muros, escadarias.

O livro de contos que levava comigo em 2014 mobilizou minha atenção a muitas vidas que se fazem na Roosevelt junto ao teatro, e um novo período de pesquisa permitiu encontrar com mais cacos a se espalhar pela Praça na forma das páginas arrancáveis do livro de Benê. Elas se atam a superfícies arquitetônicas que demandam uma descrição e interpretação

38 A primeira construção sobre o terreno onde se encontra hoje a Praça Roosevelt era lida, a partir dos projetos arquitetônicos de sua fundação, como edifício-praça de uso múltiplo, como consta no projeto final de 1970 (SOUZA DIAS, 1972).

atentas, como venho procurando trazer até aqui. O contato possibilitado por meio de livros, peças e narrativas cotidianas em formação na Roosevelt podem levar a atenção deste texto às superfícies em transformação, enfocando em sua arquitetura, nos limites urbanísticos que produzem tensões entre histórias e suas vidas.

2.2 Arquitetura e encenação

Entre trabalhar com o encontro entre “espaço” e “tempo” para construção de uma certa narrativa Histórica pelos percursos da Roosevelt em sua formação contígua ao teatro, parece fazer sentido acompanhar outras formas de traçar uma história, colaborar com uma cartografia que se faz junto ao teatro que ocupa o lugar. Imagino que essa cartografia poderia se basear em um procedimento próximo ao que Stephania Pandolfo chama, junto a alguns mapas desenhados por um de seus interlocutores no sul do Marrocos, de “cálculo poético do espaço tempo” (PANDOLFO, 2007). Distante de linhas bem ordenadas e calculadas entre o espaço e sua representação em um mapa cartográfico, aquele mapa questiona modos unidimensionais de apresentação, excedendo seus próprios limites no papel ao passo em que excede os limites territoriais sobre o lugar ao qual se refere. Em alguns momentos de sua etnografia, este mapa de Yusef, como está denominado o interlocutor que intitula o desenho como “mapa”, é entendido por Pandolfo como “encenação”, e as histórias que lhes são parte constitutiva ao passo em que a apresentam, transformam e ultrapassam suas delimitações plenamente visíveis. O mapa de Yusef é apresentado como “cenário em ruínas” (*Ibid*: 19), enquadrado como se enquadra uma obra obra de arte, enquanto seus elementos, “uma panóplia de imagens fragmentadas” (*Ibid*: 19) formam composições de “cenas” entre si. No entanto, sua interpretação como cena trabalha justamente para desengajá-la do apelo visual que tal conceito ou caracterização de “partes” do teatro carrega:

Drawn as a syncretic juxtaposition of different representational styles – geometrical and pictorial, perspectival and flat – the map cites and transgresses the perspectival and planimetric codes. It offers itself to the view as a phantasmagoric profusion of signs, yet rests unreadable from the viewer’s standpoint. For in this drawing the viewer, the reader, and the drafstman himself are either exiled from the scene, or seized and drawn into the scene. Such is the double bind of its visual mordernism” (*Ibid*: 7-8).

Penso que a aproximação com Roosevelt ou com o chão ao qual me volto neste momento se dá tanto por este “cálculo” quanto pela poética contida em sua elaboração como

“encenação”, ou como a apresentação de algo que ultrapassa seu conteúdo para atingir outras paragens.

Tais histórias e vidas demonstram-se assim como elaborações do teatro, ou como intervenções e participações que ultrapassam totalidades, deslocam origens, questionam estados estáticos de apresentação. Vidas e histórias, então, podem ser acompanhadas junto a este fazer teatral a partir de uma relação com a política que se daria de forma contrária àquelas que atuam “em benefício de formas indiretas, convencionais e reativas”, lidas por Raymond Williams em seus estudos sobre o teatro: “modos 'representativos' de escrita dramática parecem ter se desenvolvido paralelamente a certas instituições 'representativas' voltadas para decisões e ações políticas” (2010: 227).

Na Roosevelt, reparava na grande planificação de concreto engendrada pelo último processo de revitalização. Reparava como desta planificação subidas e descidas proporcionavam subversões de palcos ou palcos parciais, intensificavam engajamentos corporais ao chão da Praça, meio edifício, e nas resistências históricas contíguas aos seus concretos que disparam memórias, histórias, outras cenas e encenações.

Ao passo em que o percurso vai sendo trilhado, formas de fazer teatro, de criar uma cena, apresentar ou representar criam um campo de força junto às arquiteturas, não deixam de trazer à tona tensões que participam dos desníveis concretos, políticos e históricos contíguas à construção da Praça com o Elevado. No entanto, acompanhar esses desníveis na abertura ao Centro acaba por esgarçar, uma vez mais, a textura e sua partilha junto ao teatro que habita e ocupa os lugares que ando traçando neste texto.

Sob o registro de aparentes ausências, seja de função, sentido ou ação, impera uma vontade de poder, que Lefebvre (1991) conceitua como vontade, em vez de realização total e plena, de renovar, requalificar ou refuncionalizar o “tecido morto” da cidade. Assim nomeações surgem explorando os sentidos que elas podem denotar no tempo futuro das projeções. Nomes de projetos e requalificações como a “Nova Praça Roosevelt”, também a “Nova Higienópolis”, nos arredores do Elevado afirmam-se em projetos em permanente transformação.

Lugares arruinados, degradados ou abandonados são assim qualificados como formas que denotam abandono e ausências do que um dia foi, ou do que era pra ter sido e nunca chegou a ser de fato realizado. Junto a oposições entre o “velho” existente e o “novo” almejado, camadas sobre camadas de reformas e artifícios não deixam de se sobrepor e exercer também alguma força no embate entre formas de ordenação. Elas são carregadas pelo poder público e fazeres teatrais resistentes a ela, abertos e “*vulneráveis em um bom sentido*” a estes lugares, como me disse certa vez Rodolfo, diretor do Grupo Satyros com sede na Praça Roosevelt.

Por meio de suas habitações, na composição e eventualidade (STEWART, 2007) de cenários e encenações, entendo o teatro que se faz como meio de apresentações, ora transparentes, ora parciais ou residuais. Entendo-o como forma que se encontra entre estas oposições, criando por sua vez, junto ao público, plateia ou a quem é convidado a participar de suas encenações, contra-narrativas e contra-habitações a esta ordem nomeada mas não necessariamente ou completamente efetiva. São ambivalências, desnivelamentos e resistências abertas a se encontrarem com contenções, apagamentos de todo tipo. Sentidos que emergem nestes lugares e práticas que se engajam a eles em diversos níveis resistem aos sentidos de proteção, resolução e paz que a palavra “habitar” pode fazer ressoar, como nos diz Tim Ingold (2005a: 503)³⁹. Seguindo-o, se habitar é “uma abertura ao mundo”, sua abertura só pode se dar em um *modo político* que acompanha, critica, teoriza e/ou pontua suas tensões.

A abertura “*vulnerável em um bom sentido*” de um teatro que abre cortinas invisíveis, que cria palcos nos acidentes de terreno, aproveitando muros e contenções, são aberturas que portanto transformam-se em conceito nesta interpretação. Aberturas que antes de desconsiderarem os percalços de terreno, campos de poder de ordenamento e contenção, os reivindica como campo de ação emergente, resistente, em seu contra-habitar ou em sua política do habitar (INGOLD, 2005a). Defendo que estas ambivalências e/ou desnivelamentos são espaços de elaboração teatral nestes lugares em percurso e à deriva.

39 Esta passagem refere-se à interpretação de Ingold do conceito de habitar vindo de Heidegger até sua elaboração de uma ecologia política: “‘dwelling’ is that it sounds altogether too cosy and comfortable, conjuring up a haven of rest where all tensions are resolved, and where the solitary inhabitant can be at peace with the world – and with him or herself. [...] If dwelling implies an openness to the world, how can it accommodate struggle, defeat and closure?” (2005: 503).

A noção de desníveis como uma coprodução destas experiências, isto é, como uma textura arquitetônica que faz movimentar questões urbanísticas e teatrais, reclamando para si a elaboração e composição incessante de cenas e teorizações sobre sua disposição concreta, suas histórias e imagens, intensifica-se por meio dessas ambivalências.



Minhocão, 2017

Nos detemos mais um tanto no que destas ambivalências pode ser denotado em nomes ou qualificações. Na primeira visita do arquiteto modernista Le Corbusier a São Paulo em 1929, ele salienta como da topografia irregular da cidade, vista por ele de um ultraleve, “não se pode entender, de tanto que parece ter envelhecido, apesar de seus arranha-céus e embora seus bairros elegantes sejam recentes” (CORBUSIER, 2004: 28). Ou Eduardo Lefèvre (1997), arquiteto responsável pelos primeiros projetos de requalificação da Praça Roosevelt, que “ficou velha no dia seguinte à sua inauguração”, em 1970. Mais de cinquenta

anos se passaram entre ambas locuções, o perímetro para cidade ultrapassou e muito o raio de 45km avistado por Le Corbusier, e os percursos sempre acabam lembrando a mim e fazendo ecoar neste texto alguma fantasmagoria, aquilo que, de acordo com Buck-Morss em sua leitura da teoria da modernidade em Walter Benjamin, perfaz a dialética entre o tempo mítico do progresso e o eterno ressurgimento do “arcaico”. Ela o cita:

The essence of modernity cannot be defined abstractly without falling into logical contradiction. But abstract logic is merely the self-referential reflection of reason and expresses no substantive truth. In contrast, as "names" of modernity, both the "new" and the "archaic" are necessary to express the dialectical truth of this particular historical constellation in its contradictory extremes (BENJAMIN *apud* BUCK-MORSS, 1991: 108).

A arquitetura francesa e modernista de Le Corbusier exerceu grande influência para a teoria do progresso de Walter Benjamin e também para a estilística arquitetônica no Brasil⁴⁰, sobretudo após sua célebre viagem à América do Sul. A produção arquitetônica brasileira abre-se aos croquis e palestras de Le Corbusier, que apresenta nestes contextos desenvolvimentos de seus célebres "Cinco Pontos para a Nova arquitetura", com uma atenção especial para construções fundadas em linhas fluidas, janelas em filetes em todos os extremos projetadas para a não interrupção das correntes de ar. No entanto, na cidade de São Paulo, o que há de notável não é tanto as linhas fluídas, mas a transformação de um dos seus cinco pontos na imagem dos “pilotes”. Grandes pilares de concreto com inspiração clássica em um viés da escola modernista de arquitetura se tornaram elementos importantes da construção física da cidade desde os anos de 1930, capazes de elevar construções ao passo em que preservam a superfície lisa ou livre do solo. Incorpora-se “a natureza” ou o “elemento natural” à concepção de território para torná-los uma mesma unidade arquitetônica tão fantástica quanto ordenada: “quando as soluções são grandes e a natureza vem desposá-las alegremente

40 Como diz Lina Bo Bardi, mencionar tal influência não pode se desobrigar da crítica: “Que Le Corbusier, convidado pela subdesenvolvida América do Sul quando os países desenvolvidos ignoravam ou sorriam dele, tenha aqui exercido uma grande influência, é importante do ponto de vista de uma crítica positiva das possibilidades de visão cultural da América do Sul. O fato de seu ensinamento ter tomado aspectos diferentes liga-se a fatores de formação cultural, e o conseqüente julgamento de valores precisa ser feito em estrita base crítica, que leve em conta tais fatores [...] cujo desenvolvimento, quando tomado na sua verdadeira dimensão, poderia só dar os meios para chegar a uma nova arquitetura [...]. Uma arquitetura da nova era eletrônica e da verdadeira civilização de massa, na qual o homem, racionalmente responsável pelas grandes conquistas tecnológicas, cujos processos já vemos em ato, seja ‘dono’, e não súcubo de acontecimentos julgados ‘inelutáveis’, fatalisticamente suportados e registrados” (BARDI, [1967] 2009: 121).

e, mais do que isto, quando a natureza vem integrar-se a elas, é então que nos aproximamos da unidade” (CORBUSIER, 2004: 238).

Em projeto, os pilotes resolveriam problemas de habitação e mobilidade na urbe moderna, no Brasil e além, sem deixar de apelar ao “belo” das grandes construções, seus aspectos monumentais funcionalizados. Em catastrófica expansão, no entanto, avistam-se pilotes a se reproduzir por São Paulo em movimento centrífugo, sem apelar tanto à beleza quanto às soluções viárias centralizadas em automóveis. Assim se altera tanto a “natureza do chão da cidade” (HEÑERU, 2007: 23) quanto formas de passar por ele, ou fazê-lo passar, parafraseando Tim Ingold (2005), de modo que as linhas vão sendo formadas em profundas transformações da experiência do que ou de quem se move por São Paulo e também por baixo dela, como diz Caio Prado Júnior ainda em 1933,

A cidade acabará com um verdadeiro sistema completo de vias públicas suspensas que lhe emprestará um caráter talvez único no mundo. Com os viadutos virão os túneis [...] e será este mais um traço original de São Paulo que, com o outro, fará dela uma cidade dividida em dois planos sobrepostos, cidade de dois pavimentos (1961: 131).

Muito já se produziu na literatura dedicada à construção física e como ela desenvolve suas tensões e restrições, altera a “natureza” do seu chão procurando resolver problemas de mobilidade, energia e saneamento, ao passo em que relega uma parcela às suas “margens”, geográficas e políticas. Também há uma grande literatura abordando a São Paulo “divida” entre os cursos de seus três principais rios: Tietê, Pinheiros e Tamanduateí, formando em plano horizontal barreiras que foram delimitando espaços políticos e simbólicos da classe trabalhadora (PAOLI, 1991; PEREIRA, 2006) em contraposição a áreas com “maiores oportunidades” e “melhores espaços públicos” na sedimentação da centralidade de São Paulo (CAMPOS, NAKANO, ROLNIK, 2004: 125).

No entanto, o “traço original” da urbanidade em São Paulo aludida por Caio Prado Jr. nos leva não só a admitir um outro desnível na concepção de suas divisões, como também convida a reconhecer outros planos, sobrepostos. Isto reverbera com percursos cotidianos de produções, práticas e encenações que invariavelmente respondem e se inscrevem nestes desníveis, no que se esconde e é escamoteado, mas também no que emerge e produz latência

nestes jogos de sobreposições entre os eixos horizontal e vertical, também entre planos e mapas.

Verticalizar São Paulo em permanente progresso se desdobra, desde o início do século XIX, em formas de fazer funcionar o sempre incipiente sistema viário, de modo que ao passo em que edifícios sobem, também sobem avenidas e viadutos, a velocidade passa a fazer parte de experiências vertiginosas de visualização, suspende o corpo lançado a outras perspectivas, à “visão do volume por inteiro” como nos diz Le Corbusier (2004: 40), a partir da mesma perspectiva que via este volume como a novidade transitória, o velho em eterno ressurgimento. Ainda assim, impedimentos desta “visão por inteiro” são também resultado destas verticalizações, e assim como edifícios e monumentos barram a paisagem do planalto a 800m de altura, proporcionando jogos de perspectiva e colaborando para uma janela como cenário, outras ocultações ainda exercem alterações bruscas, como se tudo apagassem subitamente. A mudança de iluminação, retenção de ar e barreira para forças atmosféricas são ambientações proporcionadas pela divisão da cidade em dois pavimentos de Caio Prado Júnior.

Peço para voltarmos agora à inversão da perspectiva ocasionada pela montagem de um palco cuja abertura se dá por uma janela, posicionando a plateia no desnível entre o asfalto e a verticalização da cidade.

2.3 NAVEGAR

Período de pré-eleições presidenciais de 2018, no Minhocão, o Teatro Esparrama Pela Janela encena o espetáculo Navegar para uma plateia de crianças e seus responsáveis. Mesmo sem uma criança como companhia, assisti a esta peça escorada em um dos postes que oferecem iluminação ao Viaduto no período da noite, acima de uma barreira de contenção que separa as mãos ou sentidos da via dupla. A cena é que dois senhores, com maquiagens de palhaço, conversam entre janelas distintas sobre a vizinhança da Rua Amaral Gurgel, que passa abaixo. Reclamam da violência e do barulho, reclamam dos “*artistas que vagabundos todo santo domingo vêm aqui fazer bagunça*”. As crianças desandam a gargalhar, e como em um passe de mágica, em poucos minutos o mesmo ator que encena um destes senhores aparece, montado em uma bicicleta, no asfalto, ao nosso lado, falando em tom pedagógico

sobre política, sobre espaço público e sobre democracia. Balões sobem ao ar. Uma menina ao meu lado pergunta a uma adulta que segura sua mão: “*de onde ele veio, mãe?*” A mulher responde: “*lá de baixo*”.

O espetáculo *Navegar* continua explorando subidas e descidas desse tipo no decorrer da encenação, porém o que surge agora dos subterrâneos do Minhocão, subindo a Rua Amaral Gurgel, é um grande navio, enfeitado com fitilhos coloridos ao ar, uma insígnia indicando o grupo com letras em glitter cola refletindo o forte sol das quatro da tarde, Esparrama. Ao fim da encenação, as crianças embarcam no navio, que aponta para a Praça Roosevelt, e gritam: NAVEGAR!

Embora acompanhar as práticas teatrais do Grupo Esparrama não tenha sido o enfoque da pesquisa de campo, sempre rastreada nos percursos entre fazeres teatrais em movimento pelo Centro de São Paulo, estas duas peças encenadas de dentro de um apartamento que assisti sob sol a pino, reparado nas movimentações que elas davam a ver, acompanhando os desníveis do Minhocão, colabora para desdobrar as noções de percurso, deriva e a intensificação da noção de desníveis desenvolvida a partir da primeira pesquisa de campo com a Praça Roosevelt para o mestrado, em 2014.

Como a bicicleta e o navio. São artifícios encenados em peças voltadas ao público que participa da feitura do Centro de maneira intensa, e ambas as imagens estalam como possibilidades descritivas perante o percurso; elas se tornam apresentações parciais das formas de mobilidade à deriva que busco desenvolver. Mesmo sobre o concreto, lembro que as cenas às quais esta etnografia volta-se não deixam de estar, mesmo que de forma não totalmente visível ou presente, em relação com a água. As cenas do Esparrama também colaboraram para uma outra percepção do “foco” da pesquisa. Tim Ingold (2005b) atenta ao modo como determinados focos ou “pontos” científicos procedimentais geram confusão à análise ao rasurar itinerários que em seu desenvolvimento próprio dão forma à pesquisa. Penso que *Navegar*, como a apresento, também ecoa com a atenção de Ingold a “formas e padrões que aparecem desse processo de mapear, seja na imaginação ou materializados como objetos, são apenas ‘pontes’ ao longo do caminho, não o iniciando ou o terminando, e sim pontuando o processo” (*Ibid*: 92, grifo adicionado).



Minhocão, 2016

Tratar de pontes de modo não metafórico, no entanto, colabora para as transportações ou transformações que a etnografia acompanha entre fazeres teatrais, histórias, suas substâncias e/ou matérias. Assim como a peça Navegar apontava lá pra baixo, a Via Expressa ou Ponte Minhocão apontava para seus subterrâneos e desníveis, mas não sem certa dificuldade.

A partir de 2016, em gestão atual (2014 – 2019), e após a aprovação do Plano Diretor, alguns eventos marcaram a Nova Praça Roosevelt pelo período de dois anos. Movimentações políticas espontâneas partem das leituras do Plano Diretor e seus novos marcos para a cidade, procurando acompanhar engajamentos cotidianos no Minhocão e na Roosevelt.

Transformar uma via expressa em Parque no plano diretor para a cidade facilita aberturas que partem de delimitações e caracterizações de área. Da mesma forma, transformar um enorme conglomerado de concreto chamado de Praça em documentações urbanísticas mas negado como tal nestas mesmas delimitações exerce seus efeitos no desdobrar das análises cotidianas do Plano Diretor.

Assembléias passaram a ser organizadas uma vez por semana pelo grupo que se tornou, em 2016, comitê *Praça Roosevelt de Todxs*. No pergolado da Roosevelt, onde eram marcadas as reuniões após as sete horas da noite, discutiam-se enfrentamentos ao Projeto de Lei 0421/2016, que visava a transformação da Praça Roosevelt em Parque através do gradeamento de toda sua extensão. A questão era a de que, ao se tornar Parque, a Roosevelt passaria a ser gerenciada pela Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente, estando a cargo dela elaborar e aprovar um “regulamento de uso” e seu horário de funcionamento.

Algumas contextualizações a respeito deste projeto de lei seguiam em nossas conversas. D. conta, na primeira reunião, sobre um conflito gerado a partir da montagem de um camarim improvisado na Praça:

D.: Bem, estamos num momento que é bem ok estar ocorrendo uma manifestação cultural, uma preparação, e vir uma moradora falar “infelizmente não estamos mais no século XIX, quando acontecia isso e a gente simplesmente jogava óleo quente nessas pessoas”. Então desde o teatro, o skate, pessoal que mora nos

quiosques, tudo isso querem transformar em [fazendo o gesto de aspas] “parque”, porque no século XXI é tudo muito bonito, não é mesmo?

J.: Mas o branco só mora aqui e vê tudo pela janela, enquanto a gente fica aqui embaixo tendo que aguentar esse tipo de comentário.

Após algumas discussões a mais, D. nos diz que houve uma tentativa de projeto entregue ao poder público com vistas a viabilizar um camarim de uso público em um dos quiosques: *“chega um grupo, um artista, ou o que quer que seja, e vai fazer uma apresentação, tem o camarim dele ali, não precisa ficar cobrindo, fazendo cabaninha nos cantos aí da Praça. É claro que o pessoal não curtiu a ideia”.*

Violências desveladas em palavras e diretamente relacionadas à disposição arquitetônica da Roosevelt e do Minhocão reiteravam as violências que os construíram nos anos da Ditadura Militar. Com processos de requalificação, as justificativas para a construção e controle deste empreendimento arquitetônico encontravam-se novamente em violências cotidianas contíguas ao seu lugar, e as resistências não deixam de trazê-las à parcialmente à tona, de maneira crítica. Os conceitos de “Praça” e “Parque” iam sendo questionados e trabalhados pelo comitê, comentados pela Praça e se encontravam com a *Associação Parque Minhocão*, institucionalizada em 2016 por ativistas que buscam tornar a Via Expressa em parque ao menos desde 2009.

Foi quando o fotógrafo Felipe Morozini, um de seus idealizadores, organizou a intervenção *Jardim Suspenso da Babilônia*. Flores pintadas com cal por toda a extensão de asfalto do Minhocão podiam ser vistas pelos moradores ao redor e levaram “a natureza para uma região predominada por cinza”⁴¹. A intervenção ganhou o prêmio do Juri no Festival *Babelgun*, em Nova York, e foi seguida por outras intervenções que aliam a construção arquitetônica do Minhocão à resistência ao “desastre urbanístico” que ele é e ao “desastre ecológico” que ele pode causar, se demolido⁴². Em 2014, como parte da *X Bienal de*

41 “São Paulo para pessoas: Felipe Morozini”. Disponível em <https://blog.bemglo.com/sao-paulo-para-pessoas-felipe-morozini/> (acessado 01/10/2019, às 11h10)

42 “Minhocão é um desastre urbanístico, mas é impossível fechá-lo agora”. Disponível em <https://noticias.uol.com.br/opiniao/coluna/2014/08/22/minhocao-e-um-desastre-urbanistico-mas-e-impossivel-fecha-lo-imediatamente.htm> (acessado 01/10/2019, às 11h17)

Arquitetura de São Paulo, a arquiteta Luana Geiger, ativista do movimento *BaixoCentro*⁴³ em parceria com a *Associação Parque Minhocão*, instalou uma piscina de 50 metros de comprimento e 30 centímetros de profundidade em uma de suas vias, sem restrição de acesso.

Estas ações que ligam grupos artísticos a movimentos ativistas, que reclamam em sua maioria ao que David Harvey, na trilha de Henri Lefebvre, chama de “direito à cidade” (2012), subvertem a relação entre os termos arte e política ilustrada pelo pensamento aristotélico, e os tornam “plasmados”, para utilizar o termo de Paulo Raposo, produzindo uma “poesia insurgente” cujos rastros se alastram desde maio de 1968, quando “poesia nascia debaixo das pedras da calçada, onde floresciam praias” (2015: 6). Aliadas de maneira bastante efetiva, este ativismo surtiu efeitos no Plano Diretor tal como ele se apresenta, mas ainda assim, como diz M. em uma das reuniões do comitê sob o Pergolado da Roosevelt, existem “*muitas coisas por baixo dos trâmites do Estado. A gente tem visto muita coisa, então agora estão fazendo coisas invisíveis pra que a gente não veja [...]*”.

Ali, estas ações eram apresentadas em conjunção a questionamentos sobre os Parques, Minhocão e Roosevelt. Posicionamentos contrários à demolição do Minhocão se encontravam com as práticas da Roosevelt, porém a vida que se passa abaixo dele permanecia um pouco obscura. Questões projetivas do Viaduto tornaram a parcela de 3,4km de extensão de sua parte térrea em um ambiente bastante escuro, sem abertura à luz do sol, repleto de goteiras. Ali, a Rua Amaral Gurgel, escurecida, garante a ligação leste-oeste para carros, ônibus e acessos ao metrô. Mesmo que não haja nenhum impeditivo concreto às práticas que excedem atravessar São Paulo com rapidez, é como se houvesse, junto aos vazamentos, à emissão de gás carbônico e à escuridão, um limite funcional invisível a práticas entendidas como desfuncionais a ele.

Com o avanço dos trâmites para os parques, tais limites parecem querer se alastrar. Junto ao projeto de lei que visa transformar a Praça e o Minhocão em Parque, um novo projeto de lei é criado para regulamentação de seus limites. O PL 614/2016, visa o ordenamento não só dos Parques, mas também do perímetro de cinquenta metros de faixa para “além do contorno”, com a justificativa de:

43 Movimento cultural que articulou demais movimentos e lugares pertencentes ao Centro para a realização de três festivais de rua nos anos de 2012, 2013 e 2014.

“A despeito de esses locais terem como finalidade o lazer e a convivência, têm-se observado o seu mau uso e frequentes conflitos entre frequentadores e moradores do entorno, evidenciando-se a necessidade de se buscar soluções para mitigá-los. A presente propositura visa a ordenar a ação do poder público municipal, estabelecendo condições para a preservação de sua biodiversidade, a segurança e o bom convívio entre os frequentadores e moradores do entorno, a fim de possibilitar o lazer e a boa prática” (SÃO PAULO, Justificativa ao PL 614/2016).

M. continua: “[...] *agora estão fazendo coisas invisíveis pra que a gente não veja. Esse PL, 614, é uma cerca invisível. Uma cerca invisível que vai ocupar uma porção ainda maior do espaço público, um perímetro de x metros do entorno, e vai acabar com toda a movimentação e vida que existe dos dois lados*”.

Processos que acompanham a “requalificação espacial” ou “revitalização”, operam por mecanismos de base que criaram a arquitetura destes lugares nos anos de 1970, 2012 e 2014, alastrando seus efeitos e produzindo “*memórias dolorosas*” como disse Dulce certa vez.

Estávamos em meados de 2017, e eu, Marcos e Dulce nos sentamos dentro do Teatro Heleny Guariba, onde ambos trabalham – Dulce como diretora e Marcos como ator e produtor. Estávamos de frente para a rua, antes da encenação de “*A hora e a vez de Augusto Matraga*” produzida pela Cia .Os Cegos de Teatro, que desenvolvia ali uma temporada de espetáculos. Esta cena de algumas pessoas sentadas do lado de dentro do teatro observando os passantes da Praça Roosevelt, com fundo para a decoração vermelha do Studio, repetia-se cotidianamente. Dulce, quando estava presente, reconhecia grande parte destas pessoas, e cada uma delas promovia alguma história que ela considerava como parte importante ou interessante para a “*história do teatro de São Paulo*”, contada por ela incansavelmente, a quem quisesse ouvi-la.

Neste dia especificamente, Dulce havia reconhecido um ator que foi visto por nós pela porta de vidro, trazendo à tona a história de uma grande encenação com direção de seu marido, ocorrida há vinte anos atrás. A história da encenação, contada apenas parcialmente – não fiquei sabendo o nome do ator, nem o título da peça – formava uma outra camada sobre os relatos de Dulce sobre sua própria saúde, que a impedia por exemplo de se levantar para cumprimentar o ator que descia a Praça em direção à Rua Augusta. Por conta de “*estado*

preocupante” em que ela se encontrava, como ela disse, a temporada da Cia .Os Cegos terminaria mais cedo, e a peça então sendo montada pelo *Núcleo do 184 da Cooperativa de Teatro*⁴⁴, fundado por ela, estrearia com um ou dois meses de antecedência.

Entre conversas cortadas, camadas do que passou e do que está porvir se interpunham para produzir um mesmo sentido sobre o que está nomeado como *memórias dolorosas*, refeitas aos cacos e trazidas à tona em palcos, camarins, apresentações.

Após me despedir de Dulce, caminho pela Praça tirando algumas fotografias, me sentando em seguida no calço da SP Escola de Teatro. Uma mulher se aproxima pedindo um cigarro, e em seguida me pedindo para que vigiasse seus pertences pessoais, escondidos abaixo de um dos desníveis de acesso à Rua da Consolação. Ela logo se adianta em justificar a necessidade da vigília: “*ganhei ontem esse cobertor, e logo coloquei ali porque se fosse colocar do outro lado já ia ter que resolver uma briga*”. Neste outro lado, que fica abaixo de uma das sedes da Polícia Civil, alguns moradores daquele desnível têm seu lugar resguardado perante outras pessoas que moram na Praça Roosevelt, em outros desníveis, buracos, ou fendas entre grades. Porém, com alguns desentendimentos expressados pela mulher, a necessidade de seguir sem mais conflitos se colocou em seus pertences sendo guardados periodicamente por quem ali em frente parasse, ao menos desde o dia anterior. Enquanto falávamos sobre o creme de hidratação para cabelos que eu também deveria vigiar, um aluno de teatro da Escola nos interpela, perguntando se uma de nós já chegou a trabalhar com maquiagem. Com minha negativa, a mulher entra com ele em um acordo e ambos sobem em direção ao camarim, no segundo andar da escola – ele precisaria de uma máscara pronta para a prova que deveria acontecer dentro de duas horas, na disciplina de “*performatividades III*”.

Entre portas de vidro, grades e histórias interrompidas no cotidiano teatral deste lado da Praça Roosevelt, voltamos à discussão da “cerca invisível” e os mecanismos de base que operam sob o signo da “revitalização”. Os sentidos que ela admite no desdobrar da Praça Roosevelt em suas movimentações, aliam em narrativas de catástrofe co-temporâneas a esta etnografia desastres ecológicos, sociais e políticos. Têm seus efeitos ativados por peças e intervenções e sua presença em marcas na disposição concreta do lugar.

44 Cooperativa teatral com cerca de mil grupos de teatro, setecentos núcleos e mais de quatro mil associados; é referência ao trabalho cooperativado da classe artística no Brasil.

O que esta tarde que passei com Dulce, L. e com a fotografias, e também as conversas abaixo do pergolado trazem, é que tais mecanismos, como processos históricos, não estão concluídos ou encerrados, encarcerados ao passado opaco de suas construções, seja em em 1970, 2012 ou 2014, ano de lançamento do Plano Diretor. Eles reiteram-se e fazem parte da existência de uma tensão e das dificuldades enfrentadas pelas ocupações, sejam elas de edifícios teatrais, de subterrâneos e terrenos abaixo de pilotes – ou da cidade em suspensão.

Anteriormente conhecemos junto aos projetos de Le Corbusier a ordem sob os pilotes e sobre suspensão de superfícies para o “livramento” e conservação da superfície “natural” do terreno. Aqui essa forma reveste-se também por maneiras de fechamento, gradeamento, impedimento, ainda que não visíveis ou plenamente palpáveis, isto é, algo que se afasta das propostas de Le Corbusier com a popularização destas soluções arquitetônicas. Seus dizeres após sobrevoar São Paulo em um ultraleve podem ser trazidos à tona aqui, como um interessante contraste que colabora para um vislumbre sobre delimitações que imperam a partir de leis que deixam de estabelecer uma relação com o chão ao qual se dirigem:

Essas auto-estradas que proponho são viadutos imensos. Não construam arcos onerosos para sustentar os viadutos, mas sustentem-nos por meio de estruturas de concreto armado que constituirão escritórios no centro da cidade e moradias na periferia. A área desses escritórios e moradias será imensa e a valorização, magnífica. Um projeto preciso, um decreto. Operação já descrita.

Como se fossem dardos, os automóveis atravessarão a aglomeração por demais extensa. Do nível superior das auto-estradas eles descerão para a rua. Os fundos dos vales não terão construções, mas estarão liberados para a prática do esporte e para o estacionamento dos automóveis que circulam num perímetro pequeno. Ali serão plantadas palmeiras, ao abrigo dos ventos. Os senhores, aliás, já criaram um início de parque arborizado e para automóveis no centro da cidade.

Para vencer as sinuosidades do planalto de São Paulo, repleto de colinas, podem-se construir auto-estradas em nível, sustentadas por arranha-terras.

Que magnífico aspecto teria este lugar! Um aqueduto maior do que o de Segóvia, uma *Ponte du Gard* gigantesca! O lirismo ali teria seu espaço. Existe algo mais elegante do que a linha pura de um viaduto em um lugar movimentado e algo mais variado do que suas fundações que se enterram nos vales ao encontro do solo. (LE CORBUSIER, 2004: 233-235)

Formas de fechamento continuam exercendo uma “vontade de poder” (LEFEBVRE, 1991) que não se completa e, ao não se completar, vaza. Tim Ingold nos diz que a arquitetura, quase sempre, é feita para vaziar (2013)⁴⁵, e como tantas outras formas ou coisas, tal vazamento, ou o “intercâmbio de matérias e substâncias através de suas superfícies” (*Ibid*: 95), as torna dotadas de uma vida “inerente às próprias circulações de materiais que continuamente dão origem à forma das coisas ainda que elas anunciem sua dissolução” (*Idem*, 2007: 33).

Lidar com estes vazamentos, no entanto, não pode desengajar esta vida de uma leitura crítica. A vida que existe dos dois lados, como diz M., não deixa de intensificar em nossa atenção as tensões e os abalos provocados por táticas de impedimento, cujas brechas e falhas tornam parcialmente visíveis algumas formas de resistência neste lugar onde práticas “vazam através das fendas e rachaduras das culturas e memórias oficiais” (SEREMETAKIS, 1991: 16).

Das reuniões do comitê seguiram-se algumas ações de questionamento sobre o conceito de parque em jogo. Em um seminário na Câmara Municipal de São Paulo, elevada sobre estruturas suspensas acima do Vale do Anhangabaú, representantes de organizações civis da Roosevelt e do Minhocão se encontram para apresentar suas posições e imersões. No Seminário Praça Roosevelt de Todxs, Rubens Reis, arquiteto responsável pelo primeiro projeto de requalificação espacial para a Praça Roosevelt no início dos anos 2000, relembra as dificuldades em desenvolver o projeto executivo para a Praça devido a fluidez de suas práticas, que se encontravam com o posicionamento *bastante difícil* dos moradores ao redor.

Relembrando das histórias dos projetos para a Roosevelt desde a década de 1960, Rubens salienta que a própria caracterização deste espaço residual sofria resistências em sua definição: “*é uma Praça, e mesmo não sendo assim definida pelo poder público, ela se autoproclamou como tal*”. Em seguida, Luanda, arquiteta ativista na Roosevelt, o acompanha, reforçando que tal denominação deve permanecer “*pelo simples fato de que os lugares não são transferíveis, como se pudesse se colocar um parque aqui e passar uma praça pra lá. Lá aonde não vamos*”.

45 “With its clean lines, sharp angles and flat surfaces, any building constructed [...] is almost bound to leak. Brand notes that in the 1980s, some 80 per cent of post-construction claims against architects were for leaks” (INGOLD, 2013: 48).



Praça Roosevelt, 2016

A justificativa para essa não transferibilidade dos lugares na fala de Luanda e da maioria que se encontrou neste dia na Câmara envolve a ocupação e posicionamento dos grupos teatrais que têm suas residências na Roosevelt há cerca de vinte anos. Representantes de todos os grupos fizeram sua presença no *Seminário*, ao lado de arquitetos e movimentos ativistas e artísticos que ocupam a Roosevelt em tempos mais recentes, como o *Slam da Resistência*⁴⁶, que desde 2015 ocupa todo desnível ao lado da sede da polícia da civil toda primeira segunda feira do mês, com uma plateia de cerca de duzentas pessoas que formam a roda do *Slam* com vistas aos Viadutos Martinho Prado e Júlio de Mesquita Filho, suspensos sobre a gigante Avenida Nove de Julho, expresso norte-sul.

Posicionamentos políticos debatidos naquele momento apresentavam-se como uma relação instrumental do fazer teatral como forma de fazer político (THRIFT, 2008) – a

46 Campeonato de poesia falada em até três minutos, cujos jurados são decididos a cada Slam: *O SLAM RESISTÊNCIA VEM NA SINTONIA DOS PROTESTOS, DOS MOVIMENTOS SOCIAIS E DO ENFRENTAMENTO POLÍTICO ATIVO EM DEFESAS CULTURAIS/SOCIAIS, SÓCIO-AMBIENTAIS E CONTRA TRUCULÊNCIA DO ESTADO PARA COM OS MANIFESTANTES!* (“Our Story”. Slam da Resistência, 30 de janeiro de 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/slamresistencia/about/?ref=page_internal).

presença do teatro, da arte e dos ativismos de certa forma colabora para a disposição atual da Roosevelt e do Minhocão, aquecendo debates sobre sua gestão bem como abrindo espaço para ações que procuram desqualificar seu poder e invisibilizar suas práticas. No entanto, o argumento de Luanda aliado à apresentação de Rubens denotam algo que ultrapassa a instrumentalização do teatro, abrindo espaço em suas cenas para memórias, habitações e histórias que participam de um engajamento crítico com o lugar, lhe dão forma e ativam suas ocupações de forma engajada. Acompanhando Ingold, poderíamos entender que isto ocorre porque “os lugares não têm posições, e sim histórias” (2005b: 77). Ao mesmo tempo, limites visíveis ou invisíveis na conceitualização pública de parques e praças trazem à tona aproximações com o teatro no sentido em que ambos os procedimentos valem-se de processos de apresentação internamente relacionados a delimitações de espaço.

A entrada descritiva de uma tarde em meu caderno de campo pode colaborar para a compreensão das relações entre visibilidade e ocultação que operam nestas cenas e na afirmação de um lugar como forma e como vida, bem como pode colaborar para uma atenção aos campos de força que atuam sobre a hierarquização do visto, ou do poder de ver (LEFEBVRE, 1991), sobre tudo o que ele escamoteia.

Seguimos para assistir esparrama. Nessa peça, navegar, eles falam sobre a minhoca na cabeça de não sair de casa. Antes de começarem, falam sobre porque anteciparam a peça em uma hora - as 16h ocorrerá a audiência pública sobre o funcionamento do parque minhocão, que teve seu horário alterado para a abertura para pessoas em 10h semanais. Esse ponto é trabalhado na peça de maneira indireta, falando sobre as janelas, o barulho, o suposto perigo... Essa é a primeira peça que assisto em que eles saem do apartamento, de bicicleta, para interagir com as crianças sentadas no asfalto.

Depois da peça sigo para a audiência, encontro B. e M., aguardando para irem para a reunião Praça Roosevelt de Todxs. [...] Dois homens, da Associação Parque Minhocão, vêm nos oferecer cartazes... Nos apresentamos e eles falam o quanto os dois movimentos se aproximam, mas B. reforça que estamos indo para a reunião, "do outro lado da praça". Seguimos para a reunião, onde serão

debatidos os resultados do ato da caçamba⁴⁷, do seminário e passos futuros. Falamos um pouco sobre o embate desmonte vs. parque, e a reunião começa. Dentre o que está sendo falado, V. dá a ideia de uma parceria com a prefeitura para a instalação de latões de lixo nas calçadas da Roosevelt... M. chega, fala sobre o Seminário. Antes de a reunião acabar, seguimos para a audiência. Sentimos muito frio e ouvimos apenas três falas. Vamos embora e encontramos N.. Depois de dois anos sem nos ver, ela conta um pouco sobre como foi sair da Escola [SP Escola de Teatro], e como lá se aprende a fazer teatro [...] e agora, sendo demitida, está muito animada em saber sobre as peças na rua... Só esta semana ela assistiu a três peças: todas “muito boas, muito críticas, e na rua”... Combinamos de nos encontrar amanhã no Slam e assistir 120 de Sodoma no Satyros em seguida⁴⁸.

As tensões entre espaço e lugar então surgem. Por um lado, a afirmação de um lugar que apresenta suas energias, forças e memórias junto à teatralidade que se forma com ele vai de encontro à noção do espaço do geômetra e as linhas que marcam delimitações rígidas para a ação. Por outro lado, forças que delimitam um “espaço”, ao mesmo tempo em que atuam como vórtices de poder que determinam a visão, a “segurança” e o “bom convívio”, são também linhas por onde resistências a esses mesmos procedimentos são afirmadas.

47 Na semana anterior, o comitê havia organizado um ato que consistia em pintar uma das caçambas de construção estacionadas na rua da Praça Roosevelt.

48 Caderno de campo, 02/04/2017, 15h00



Praça Roosevelt / Viaduto Júlio de Mesquita Filho, 2017

Como o teatro. A elaboração de cenas do teatro supõe limites espaciais para que a ação no palco ocorra, mas somente na medida em que tais limites são assim dispostos para que se possa jogar com eles, para que haja uma deslocação entre o espaço do palco e o lugar da cena, isto é, entre a presença e a não presença, entre a visibilidade e a ocultação. Em outro espectro, procedimentos urbanos de preservação, neutralização e funcionalização do terreno limitado são cotidianos e constantemente questionados, subvertidos ou destruídos pela ecologia de participações que se desdobra junto a eles, desviando do espaço homogêneo. Então, se partíssemos do urbanismo, seria como se houvesse uma tensão entre a compreensão teatralizada da cidade e a teatralidade implicada em formas de engajamento do fazer teatral e da criação, nestes lugares, de cenas que o realizam de uma determinada forma.

Então, a aproximação entre o espaço delineado a partir de um ponto geométrico e posteriormente ordenado por limites, sejam eles visíveis e palpáveis ou não, e procedimentos teatrais de separação entre ação e assistência não é equívoca.

Anteriormente me ocupei da formação do chão, seus desníveis e formas de engajamento como meio de intervenção por onde o teatro apresenta suas cenas. Com Lepecki (2009), podemos entender que o espaço preparado para a dança coreografada provém de um duplo movimento de abstração. Primeiro, ele nos diz, projeta-se a grafia da dança, no papel,

que achata o plano tridimensional do palco. Deste achatamento, o mundo é reduzido à fluidez das linhas que o projetaram em lisura – caráter de correção, daquilo que diz-se que é liso somente porque foi retificado. Isso faz parte de um procedimento de transportação que “determina e autoriza o tipo de qualidade de presença e os tipos de regimes de visibilidade” (2009: 113) que operam no chão.

Em outro ponto de vista, Lefebvre (1991) se utiliza do enquadre teatral para teorizar este mesmo espaço abstrato, atentando às funcionalizações e quantificações que provém o espaço especializado e teatralizado ou, ainda, espetacular. Parques e praças, segmentados como espaços de lazer, são projetados como um cenário, que em sua monumentalidade cria “cenas”, como Lefebvre diz, onde o que deve ser visto reverte em invisibilidade o obscuro:

Spatial practice is neither determined by an existing system, be it urban or ecological, nor adapted to a system, be it economic or political. On the contrary, thanks to the potential energies of a variety of groups capable of diverting homogenized space to their own purposes, a theatricalized or dramatized space is liable to arise. Space is liable to be eroticized and restored to ambiguity, to the common birthplace of needs and desires, by means of music, by means of differential systems and valorizations which overwhelm the strict localization of needs and desires in spaces specialized either physiologically (sexuality) or socially (places set aside, supposedly, for pleasure) (*Ibid*: 392).

A cenografia pode se tornar aqui uma boa imagem para pensar como ocorrem planificações, no sentido de planejar e tornar plano simultaneamente. Como continua Lefebvre, a cenografia dispõe de limites que, enquanto tais, possibilitam um movimento dialético de transgressão, embora sua síntese recursiva vá desembocar em violência pura, ocultada em suas complexidades (*Ibid*).

No entanto, as transformações que acompanham limites, seja afirmando-os, como no caso da Roosevelt e do Minhocão Parques, ou jogando com eles e os subvertendo, como no caso do teatro que se faz nos lugares, limites e suas geometrias planificadoras sempre fazem vazar, escapar, aparecer as violências que os fizeram, liberando forças que interrompem a ilusão que eles querem criar (LEPECKI, 2009). Assim, entendo que não há como encerrar os sentidos da cenografia e da cena em aspectos puramente violentos.

A primeira vez em que estive na Roosevelt para a pesquisa de campo, me deparei com discursos de negação ao processo de requalificação que queria gerar expulsões de todo tipo:

das pessoas que fazem teatro, e andam de skate, e bebem, e fazem barulho, e que vêm de outro lugar. Os aluguéis começaram a aumentar, e o recepcionista de um dos teatros que me recebia dizia que “*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*”. Em outro momento, Ivam, também co-fundador dos Satyros, falava sobre as expulsões dos teatros em terceira pessoa: “*E daí eles vão pra outro lugar, fazer tudo de novo*”. A resistência à expulsão resguarda as singularidades de um lugar, tornando-o não transferível, como diz Luanda, e o transformando, como diz a política de ocupação do teatro em seu viés instrumental. Mas, citando Seremetakis,

social transformation is uneven. And it is this unevenness, the non-contemporaneity of the social formation with it-self, that preserves and produces non-synchronous, interruptive articles, spaces, acts and narratives (1991: 12).

Nadia Seremetakis (*Ibid*) vale-se de percursos traçados à inspiração da teoria da história, com Walter Benjamin, para atentar ao modo como transformações podem ser interpretadas não só nos desníveis históricos e políticos implicados em socialidades de maneira instrumental, mas nos sentidos que emergem de uma materialidade formada nesses movimentos e interrupções. Seguindo deslocamentos e fragmentações que provêm das violências, importa atentar ao modo como o teatro cria lugares de resistência e de cena, entendendo que a cena em si ao mesmo tempo em que responde e se inscreve nestes lugares, elaborando histórias com cacos de outras histórias, não deixa de remeter a estes fragmentos, bem como a lugares outros, apelando a um futuro de transformação e transportação.

Levando em consideração percursos teatrais, penso poder aproximar estas transportações ao que diz Samuel Weber (2006) a respeito das deslocamentos promovidas pelo teatro. Para ele, o palco não simplesmente relata um outro lugar no desdobrar de suas cenas, nem tampouco refere-se totalmente a um espaço indeterminado. Nem espaço e nem lugar, mas o teatro entre ambos. A cena, por sua vez, “é o que excede qualquer narrativa singular e auto-contida, mas ao mesmo tempo permite que ela tome lugar” (2004: 360).

São encenações que não negam limites, mas ao mesmo tempo não se fazem exclusivamente deles, elas ora desviam, ora os subvertem, afirmando-os e os incorporando, jogando com eles, produzindo outras figuras ou imagens. É no que rende destas formas que as

tensões entre estudos urbanos e estudos da performance encontram-se, e em meio aos quais o fazer teatral que ocupa lugares – de memória, histórias e História – provoca, cria ou chama atenção para deslocamentos, abrindo experiências ao passado e ao futuro. Acompanhamos Ingold anteriormente para afirmar que “os lugares não têm posições mas sim histórias” (2007b: 77). Após as reflexões geradas entre limites, espaços e lugares, podemos sugerir também que o teatro é uma forma viva de produção de conhecimento junto a estas estratégias, ou uma trilha em que o conhecimento cresce: “the progeneration of the future is also a regeneration of the past. Another way of putting this would be to say that the growth of knowledge is, at one and the same time, the production of memory” (INGOLD, 2002: 148).

A resistência à revitalização enquanto uma semântica que nega vidas é destruída nestas trilhas e nos percursos em que este trabalho se engaja, fazendo sobrar cacos que são catados e reorganizados na composição de uma vida outra.

Capítulo 3 – Intervalo: cena-grafias, teatro e progresso

Es muy fácil hablar metafóricamente del language de las flores. El verdadero salto científico se dará cuando podamos hablar del language de la ciudad sin metáforas" (BARTHES, 1993, p. 261).

Em 2014, Rodolfo, diretor do Grupo Satyros, na salinha que fica acima do camarim dos espaço Satyros 1, me contava sobre o laboratório para o novo projeto de peça:

a gente sempre quer fazer [teatro] com os moradores do Centro, então com a prostituição e tudo, a gente, pra fazer as entrevistas, a gente atravessa a Rua da Consolação e chega na Rego Freitas, que fica a cem metros daqui. Mas é como se a Rego Freitas... A praça Roosevelt era a Rego Freitas há quinze anos, e hoje parece que a praça é um outro lugar que não tem nada a ver, não dialoga com a Rego Freitas, apesar de existir só uma rua entre a praça e... é como se fosse um rio sabe. E os moradores de um lado não se relacionam com os moradores do outro lado.

De “zona de luxo à boca do lixo”⁴⁹, a Rua Rego Freitas é conhecida e vivenciada como “fenômeno da prostituição de rua de travestis e mulheres trans e cis que ocorre há, pelo menos, três décadas”⁵⁰. Utilizando o rio como metáfora – houve um rio que certa vez passou pela divisão que faz a Rua Consolação entre a Rua Rego Freitas e a Praça Roosevelt – Rodolfo salienta processos teatrais que atravessam as delimitações que surgem de formas violentas de urbanização para elaborar algum tipo outro de relação.

49 “Rua dos inferninhos do Centro tem ao menos 6 hotéis sem licença da Prefeitura”. Paula Paiva Paulo para o G1 São Paulo. Disponível em <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/rua-de-inferninhos-no-centro-de-sp-tem-ao-menos-6-hoteis-sem-licenca-da-prefeitura.ghtml> (Acessado 08/10/2019, às 15h37).

50 “Mixto Quente: Arquitetura puta na cidade”. Arch Daily. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/884715/mixto-quente-arquitetura-puta-na-cidade> (Acessado 08/10/2019, às 15h37)

Porém, este atravessamento da Rua da Consolação não deixa de salientar distâncias intransponíveis. Ali naquela porção espacial de aproximadamente 500 metros, as separações promovem uma experiência fronteiriça (CRAPANZANO, 2005a)⁵¹, como se de fato houvesse ali um rio, com toda sua revolta; como se pudéssemos avistar a história no presente de sua cena, a Praça Roosevelt do passado e a resistência à imagem que ela quer dar a ver no presente. A fala de Rodolfo aciona uma série de domínios e os recompõe em uma narrativa que apresenta ao passo em que cria um espaço para compreensão de seus elementos, esgueirando-se na potência criativa do ato simultaneamente cotidiano e extraordinário de se passar de uma rua a outra, ou de uma praça a outra praça. Penso, então, que o que interessa a este fazer teatral, além de atravessar limites, saturando as histórias que os formam, seria lidar com fronteiras que, por sua não transponibilidade, carregam um potencial criativo, ainda que não sem participar dos paradoxos que ele carrega. Como diz Crapanzano,

É a esse paradoxo que se deve a contínua (ainda que repetitiva) elaboração, no ritual e no drama, na literatura e na arte, especialmente e do modo mais puro, na música, do momento assintótico de passagem, que torna as fronteiras imaginativas tão ameaçadoras quanto fascinantes e encantadoras para nós? Tal subterfúgio, se pode ser chamado assim, é uma fonte de nossa inegável criatividade social e cultural – ou de sua extinção – por meio da repetição e de sua proclamação como verdade última (2005a: 381).

De uma distância assintota, o teatro se move apreendendo os elementos que a formam para rearranja-los nos palcos. E há também o movimento inverso: nos períodos que circulam entre a requalificação espacial da Roosevelt em 2012, processos teatrais que levam a rua ao palco ricocheteiam para retornar à rua, criando imagens que merecem atenção.

Me atendo a tais imagens e fronteiras e às formas através das quais o teatro lida com elas. Minha sugestão é de que o potencial gerativo de cenas e performances em sua relação aberta com a historicidade do chão urbano não se desenvolve simplesmente ou exclusivamente com o intuito de revelar estas histórias de maneira clara ou transparente, como

51 Contra a “insistente atração da realidade”, Crapanzano desenvolve a noção de fronteira como um conceito que se dá no espaço-tempo “optativo” do imaginário, como um “folga” que permite atentar a uma dimensão importante da experiência na medida em que desvia das linhas que demarcam limites nítidos sobre ela em domínios como as de “cultura”, “língua” e “poder” (2005a: 364). Atentando aos momentos de transição aos quais se dedica Victor Turner em sua teoria da liminaridade, que, para Crapanzano, tem em suas muitas fases uma “vida curta” e são tratados como “estruturalmente mortos” (*Ibid*: 379), Crapanzano chama atenção às fronteiras imaginativas como um lugar possível para a antropologia.

um processo imediato de transformação social, instrumentalização política ou conscientização histórica. Os lugares carregam suas histórias, as sedimenta, desloca memórias, e o teatro desdobra em suas encenações, em criação de imagens e narrativas, (re)apresentações disso tudo. Elas se distanciam de uma intencionalidade direta, saturada em uma certa compreensão individualista da arte (HALLAM; INGOLD, 2007; BATTAGLIA et al, 2012), para se aproximar de outra forma de interpretação e transdução.

Embora partindo da metáfora de Rodolfo, entendo esta transdução como algo que mais do que apontar para o estado “natural” das coisas, para sua História e para a disposição atual dos elementos que lhe dá forma, produz a partir de seus sentidos um conhecimento que os abre à compreensão em uma relação de transformação constituinte da cena e também do lugar. Além do mais, fazeres teatrais, em contiguidade a matérias e substâncias que participam desta historicidade sendo mobilizada, ao entrar no que há de concreto ou de imediatamente objetivo – o rio que canalizaram ou desviaram, a ponte, o edifício, seus subterrâneos – acionam “forças subversivas, forças de ruptura, forças lúdicas”, como diria Barthes (1993: 265), pedindo um tipo de intervenção e de inscrição que não opera a partir de expressões puramente metafóricas.

Os movimentos do teatro e da etnografia que o segue se desdobram pela cidade, promovendo formas de conhecê-la distintas à consulta de um mapa ou da fixação da História em um enredo. Entendo então que entrar em contato com estes modos de conhecimento também altera a maneira de apresentá-los: “falar sobre” eles é algo que se dá nas fronteiras entre o saber sobre a prática e o saber da prática, como nos diz Gabrielle Brandstetter (2012). A respeito da dança, ela defende este “falar sobre” como um desafio em relação aberta com seus outros meios, e me arrisco a dizer que este também é um desafio colocado no fazer teatral ao qual este trabalho se dirige. Esta relação, longe de se fechar a modos de representação que buscam abarcar um saber explícito sobre os elementos que ela compõe, torna-se um meio potente para traduções, nunca realizáveis de modo direto.

Trata-se de um “saber corporal-sensorial implícito” (*Ibid*: 104) que ao se colocar em relação com outros regimes de saber salienta interrupções, provoca desvios, tornando visíveis as tensões “no limite do saber, de outro tipo de saber do não-saber” (*Ibid*: 110). Cabe então atentar a estes modos de conhecer o não-saber – em prática e em diálogo – no percurso que seguimos.

Alguns meses depois do início da pesquisa de campo na Praça Roosevelt, avisto uma aglomeração de pessoas vestidas com roupas cor de rosa e carregando alguns instrumentos da mesma cor. Indo em direção à Rua Augusta, apresso os passos para abordá-los. Após uma breve apresentação de nossa parte, eles me convidam a acompanhá-los em direção à Rua do Ouvidor, “estamos indo ocupar um prédio”, algum deles me diz. Explico-lhes que não posso ir, meu campo é aqui na Roosevelt, ou algo assim. Minha fala provoca algum tipo de dúvida, que faz com que uma das pessoas, parcialmente me instigando a acompanhá-los e parcialmente questionando meu movimento “parado” de pesquisa, me diga “*você precisa ampliar sua concepção de espaço. [...] Vê, a Roosevelt não é um território*”. Após um período de tempo reconheci que aquelas pessoas pertenciam ao movimento Rosa Choq, e que naquele dia, aos fins de 2014, iriam ocupar o edifício ocioso situado ao número 63 da Rua do Ouvidor, acima do Ribeirão Anhangabaú, atualmente denominado Centro Cultural Ouvidor⁵².

O Movimento Rosa Choq, àquele período, tinha como uma de suas principais vozes Paulinho In Fluxus, Cão Rosa Choq, que gritou seu nome para que eu o procurasse antes de sumir Augusta abaixo. Ator do Teatro Oficina, Paulinho se junta ao longo dos últimos anos a outros movimentos de ocupação no Centro que recentemente chamam a atenção para formações subterrâneas e suspensas da cidade, rios canalizados, ribeirões secados e viadutos que arruinam.

Só depois me dei conta de que o caminho que faziam da Praça Roosevelt em direção ao Centro Cultural Ouvidor, descendo a Rua Augusta, dava-se por um pequeno desvio. Isto é, a distância se tornaria cerca de um quilômetro mais curta se as pessoas vestidas de rosa seguissem pela Rua da Consolação, passando pela Biblioteca Mário de Andrade e em seguida caminhando pela tortuosa passarela construída como solução de acesso para a Estação Anhangabaú, na linha vermelha do metrô. Porém, o caminho que começa aos fundos da Praça e desce vertiginosamente o planalto faz parte de um corredor de circulação que liga alguns lugares teatrais no Centro de São Paulo.

52 Maior ocupação artística da América Latina, a *Ocupa Ouvidor* comemora em 2018 quatro anos de atividades organizadas por artistas de rua que residem no lugar.

Da Roosevelt ao Ouvidor, acima dos fluxos interrompidos do Ribeirão Anhangabaú, situam-se ao menos sete espaços teatrais. No bolsão que se forma entre o bairro da Consolação, onde se encontra a Praça Roosevelt, e a intersecção do bairro do Centro e do Bixiga, onde encontra-se o Centro Cultural, apresentam-se peças nos Teatro Sérgio Cardoso, Teatro Brigadeiro, Teatro Bibi Ferreira, Teatro Renault, Teatro dos Arcos, Cine Jóia (casa de espetáculos) e, por fim, o Teatro Oficina, do qual Paulinho faz parte. No período de pesquisa mais recente, me juntei a eles nesses mesmos caminhos, não só porque passei a aceitar os convites para visitar e conhecer os espaços que produtores e audiências teatrais promovem, mas também porque passei a residir bem ao lado do Centro Cultural, na Rua Santo Amaro.

Indo a uma peça e voltando vez ou outra para casa com uma sacola de frutas e legumes preenchida no Sacolão Bela Vista, avistei por diversas vezes o edifício teatral do Teatro Oficina.

O Teatro Oficina é um desses lugares aproveitados entre fendas arquitetônicas. O espaço teatral na Rua Jaceguai 520, no Centro, foi alugado pelo grupo, fundado no Largo São Francisco em 1958. Sua disposição como teatro de arena foi destruída em um incêndio na década de 1960, e desde então a projeção do palco como uma fenda que se abre à rua passou dos projetos arquitetônicos ao palco. Sob o que eles chamam de Baixo de Libertas, conhecido como a baixada do Viaduto Mesquita Filho, o Oficina Uzya Uzona de Teatro, quase imperceptível na paisagem, é sinalizado em uma das placas de uma das saídas do Viaduto, que liga-se ao Minhocão formando a grande rede viária Leste-Oeste.

Porém, por mais que hajam interrupções e desvios de percurso, tudo parece relatar a um novo caminho; o Teatro Oficina emerge em várias superfícies que não se reduzem a uma placa de sinalização e direcionamento.

Como uma forma de exemplo, me lembro especialmente de um dos dias do período em que passei na Vila Itororó, também situada no bairro do Bixiga, porém a alguns quilômetros de distância. Ali, acompanhei o *Disseminário coreográfico*, voltado à produções escritas por dançarinas e dançarinos. Durante seis encontros cerca de vinte pessoas tomavam o chão do grande balcão da Vila, apresentando danças em papéis que passavam de mão em mão, ou em slides projetados na imensa parede cor de concreto. Um deles, “uma dança cibernética”, consistiu em utilizar a ferramenta de autocompletagem de um aplicativo de troca

de mensagens em um grande texto capaz de trazer os movimentos da escrita para uma forma de conhecimento sobre ela. Outro papel, em quebras das linhas que formavam o texto e também recortes da própria superfície que lhe dava forma faziam emergir movimentos corporais na Vila Itororó, produzindo conhecimentos também sobre os materiais que lhe dão forma, como as águas do Riacho Itororó – a escrita também produzia os barulhos dos pés da dançarina que o produziu em contato com essa água.

F., o dançarino que desenvolveu a proposta, certo dia fez passar de mão em mão o que não seria necessariamente a tradução de uma dança, mas um convite à participação de um ritual em que ele e muitos outros artistas participavam, na região do baixio que fica bem em frente ao Teatro Oficina. Lia-se no papel: “Terreyro Coreográfico”, e os caminhos foram indicados pelas próprias pessoas que receberam os convites:

- *descendo aqui em direção ao Anhangabaú, embaixo do viaduto, bem embaixo;*
- *Não vão se perder... se se perderem, mandem mensagem pra dança do WhatsApp que a gente vai atrás;*
- *Vamos levar comidinhas!;*
- *Vamos levar casacos!;*
- *Ok, vamos fazer uma fogueira...*

Bem, aquelas escritas, papéis, slides e convites que passavam de mão em mão, não tinham muito a ver com a transposição da dança para o meio de saber controlável e operacional do papel. Não se tratava necessariamente de fixar movimentos – dos corpos engajados ao *Disseminário* e também dos caminhos que se seguiram após – mas de abri-los a relações de saber em “territórios que não podem mais ser descritos unicamente com um conceito de saber controlável e operacional: o campo do imprevisível, do não-saber, do incontrolável enquanto reivindicação de outra experiência e de um engajamento político diferente” (BRANDSTETTER, 2012: 110).

Chegando à parte térrea do Viaduto, já havia anoitecido, a fogueira estava montada e cerca de cinquenta pessoas se aconchegam em meios fios e no chão de terra batida ao redor. De um lado, as luzes dos carros que passam acima de nós no viaduto colaboram com a iluminação da fogueira. Atrás, grandes pilhas de entulho também são iluminadas, contracenando com casas de no máximo dois pavimentos, as pinturas de suas fachadas gastas

pelo tempo confundem-se com os grandes cacos de alguma construção ou reforma que acontece ali por perto. Além do Teatro Oficina, do Sacolão Bela Vista, das residências e pilhas de concreto quebrado, também formam a paisagem um grande estacionamento e um *Ecoponto* – polo promovido pela prefeitura para coleta voluntária de pequenos entulhos, móveis e outros grandes objetos a serem descartados pela população. O Terreyro Coreográfico apresentava, na voz de muitas pessoas que conversavam sem algum tipo prévio de ordenação, a *Cosmologia do Anhangabaú da Feliz Cidade*. Aqui entramos em contato com uma outra forma de contar a história em formação e expansão do fazer teatral a se espalhar pelo Centro.

A *Cosmologia do Anhangabaú da Feliz Cidade* conta a trajetória do Teatro Oficina desde a década de 1960, iniciando com a colaboração dos trabalhos de Lina Bo Bardi para a arquitetura urbana e para a arquitetura espacial do teatro. A proposta da cosmologia tal como é apresentada se justifica como esclarecimento para alguns conflitos no embate de décadas entre o Teatro Oficina e o Grupo Empresarial Silvio Santos, que detém a gestão do Teatro Imprensa, localizado logo à sua frente, do outro lado do Viaduto Jaceguai. O Grupo Silvio Santos tem entrado com diversos pedidos ao poder público para que a região do Baixio, estando aí incluído o edifício do Oficina, fosse redirecionada a fins comerciais, visando a construção de um *Shopping Center* sobre todo o terreno. Isso ocasionaria a demolição do Teatro Oficina, de modo que em 1981, José Celso, ator, dramaturgo, encenador e diretor do Oficina Uzyna Uzona de Teatro, entra com pedido de tombamento por parte do Condephaat⁵³, aceito em 1982, e posteriormente também com o pedido de tombamento por parte do Iphan, aceito em 2010⁵⁴.

Porém, para além da pragmática de sua elaboração ao longo dos anos, a cosmologia elaborada pelo Oficina é desenvolvida contanto de histórias contíguas à formação do edifício teatral. Ela salienta “*o silêncio sagrado produzido pelo vazio entorno ao teatro*”, a rede viária

53 Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico é um órgão subordinado à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo criado pela Lei Estadual 10.247 de 22 de outubro de 1968.

54 Ver “Cosmologia do Anhangabaú da Feliz Cidade” em <http://teatrooficina.com.br/anhangabau-da-feliz-cidade/cosmologia/>. Sobre os processos de patrimonialização e as tensões entre o Teatro oficina e o Grupo Empresarial Silvio Santos, ver “Teatro oficina, patrimônio e Teatro” em <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.188/5905>.

ditatorial rasga e divide o Bixiga, criando um buraco guarnecido do que chamam de “*totens da especulação imobiliária*” – grandes pilhas de entulhos espalhados pelo baixio. Pela cosmologia também ficamos sabendo que alguns dos entulhos que sobraram da construção do Minhocão foram redirecionados à cenografia elaborada de A Selva de Pedra, por Lina Bo Bardi, desenvolvida no Oficina em 1969. Lina trabalhou com o Oficina durante alguns anos, prospectando em seus croquis confluências arquitetônicas entre o que os viadutos quebraram. Seu projeto de 1981, Anhangabaú Tobogã, visava seguir o curso do Rio do Bixiga, um dos muitos que sumiram com a canalização do Rio Tamanduateí, ligando o Teatro Oficina ao Vale do Anhangabaú.

Embora o projeto de Lina para o Teatro Oficina, inaugurado em 1994, tenha rendido a ela e ao Oficina o prêmio de melhor teatro do mundo⁵⁵, o projeto para o entorno nunca foi de fato considerado nos planejamentos urbanos para o Anhangabaú. Mesmo assim, ele vem sendo retrabalhado e projetado pelo Teatro Oficina desde 1981, na idéia de interligar o Anhangabaú ao corredor cultural que foi se formando ao longo dos anos – composto pelo Teatro Oficina, TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), Casa de Dona Yayá e Praça Roosevelt – no quadrilátero do Centro Velho.

A proposta atual, composta e recomposta desde o projeto inicial de Lina Bo Bardi, é a de seguir a “*topografia natural*” do terreno, invocando os rios transpostos ou canalizados. Cenas e cenografias vão sendo desenvolvidas junto ao replantio de espécies vegetais substituídas pelos “*totens do capitalismo*”, junto às reencenações de peças célebres do Oficina ao longo dos anos. Nessas cenas incorporam-se também os personagens que dão forma a este projeto mas que já “*desencarnaram*”, como Lina Bo Bardi e Oswald de Andrade. Diversas intervenções são elaboradas pelo Oficina em contato com outros artistas, congregando e atualizando na região do baixio do Bixiga “*a transmutação deste terreno para que as confluências históricas, míticas*” se tornem manifestas. Ali, também na X Bienal de Arquitetura (quando o Minhocão se transformou em Jardim Suspenso da Babilônia, como vimos anteriormente), este buraco se torna o *Terreyro Coreográfico*:

55 Eleito pelo The Guardian na categoria “Projetos Arquitetônicos”. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/778778/projeto-do-teatro-oficina-de-lina-bo-bardi-e-eleito-o-melhor-do-mundo-pelo-the-guardian> (Acessado 12/11/2019, às 16h46).

naquela terra árida esterilizada pela copa de cimento do viaduto, cultivamos durante um ano celebrações, ágoras, cinemas, o ócio, leituras coletivas abertas ao público popular do Bixiga, um embrião do Anhangabaú, no seu novo tempo.

Na elaboração cênica de seu chão, até mesmo André Lepecki foi incorporado em pessoa no ritual que assisti em 2017, elaborado pelo Terreyro.

O projeto arquitetônico de 1981 de Lina Bo Bardi, “Anhangabaú Tobogã” incorporou o espaço delimitado do Teatro Oficina e o abriu ao corredor cultural formado no Centro. O Projeto de Lina segue o fluxo do Riacho Anhangabaú e suas transformações, suas afluições e interrupções, e embora não tenha sido eleito para reforma do Anhangabaú naquela década, suas aberturas – do palco em direção à rua, e da rua às matérias e histórias que lhe dão forma – inspiram as imersões etnográficas que seguem.

Poderíamos começar então pela região de baixada que segue acima do fluxo canalizado do Riacho Anhangabaú.

Ligados aos projetos do Oficina e sua busca por retornar às aberturas e quebras de paradigmas teatrais e arquitetônicos desde Lina Bo Bardi e Oswald de Andrade, o corredor cultural em incessante formação inicia ali onde Oficina está, seguindo em direção ao Marco Zero por ruas estreitas. Há uma mudança brusca de paisagem e iluminação, tanto pela quebra ou planificação dos acidentes do planalto para então fazer subir novamente a cidade em viadutos, quanto pelos altos edifícios construídos a partir das décadas de 1930 e 1960. Seguindo em direção ao bairro do Centro (delimitado pela Subprefeitura da Sé), casas de no máximo dois pavimentos permanecem, e ali o horizonte é recortado exclusivamente por viadutos: Júlio de Mesquita Filho, Viaduto Armando Puglisi. Esta região, não abrangida em sua totalidade pelo primeiro processo de centralização em São Paulo (FRÚGOLI, 2006), rendeu ao Bixiga um intenso processo de patrimonialização finalizado em 1990.

Todo o bairro foi tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp), após os estudos que encaminharam o inventário que abrangia sua área nos limites “ao norte pela Praça das Bandeiras, a leste pela Avenida Vinte e Três de Maio, ao sul pelos flancos da Avenida Paulista

e a oeste pela Avenida Nove de Julho” (D’LAMBERT E FERNANDES, 2006, p. 156). No inventário, constavam três áreas especiais de preservação: a área Especial do Bixiga, a área Especial da Vila Itororó e a área Especial da Grotta, sendo a justificativa de tombamento pra estes dois primeiros:

– na Área Especial do Bixiga concentram-se os mais antigos testemunhos viários e arquitetônicos do bairro, como a residência da rua São Domingos, 237, datada de 1889, e considerada a mais antiga do bairro. No Bixiga localizam-se também vários imóveis tombados pelo CONDEPHAAT, como o Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro Oficina e a Casa da Dona Yayá de Mello Freire na rua Major Diogo, além de inúmeros imóveis Z8-200 e de outras edificações de interesse; – a Área Especial da Vila Itororó, na rua Martiniano de Carvalho, constitui outro bem de grande interesse de preservação dentro do Patrimônio Cultural e Ambiental da Bela Vista. O conjunto singular de 37 casas construídas na década de 1920 pelo mestre-de-obras português Francisco de Castro com material de demolição reciclado, destaca-se na paisagem local tanto pela sua implantação irregular, que obedece às condicionantes da topografia acidentada do terreno (meia encosta do Vale do Itororó), quanto pela sua organização espacial e características arquitetônicas personalistas (*Ibid*, p. 158).

As imersões encaminham os percursos junto a estas áreas especiais, escorregando no tobogã e seguindo fazeres teatrais não só devido ao que está justificado pelo Conpresp, mas também seguindo produções que, fortuitamente ou não, acompanham os cursos de rios e riachos transpostos pela canalização do Rio Tamanduateí e do Rio Tietê.

3.1 Antes do Marco Zero, aberturas

Pela “encruzilhada aberta” do Terreyro Coreográfico, vemos duas possibilidades de experimentar os percursos que aqui vão sendo traçados. A primeira delas seria acompanhando o recorte espacial da rede viária e as transformações urbanísticas em relação com os teatros do entorno. A placa para o trânsito que nos encaminha ao Oficina no início da descrição que elaborei anteriormente é a imagem progressista que alia o desenvolvimento urbano ao desenvolvimento cultural tão discutido em reflexões sobre a “revitalização”.

Aqui ecoam os dizeres de Alexandre Nodari ao interpretar a teoria antropófaga de Oswald de Andrade: esta primeira leitura ou interpretação poderia ser entendida como a experimentação do mundo métrico, como a “limitação, o metro, o nomos, a lei e em geral

toda a adversidade que nos encara', incluindo o 'inimigo', mas também o 'ambiente', a 'interdição climatérica'" (2019: 81).

Porém, junto às ações do Oficina bem como a outros fazeres teatrais e artísticos que giram e dançam ao redor de debates ecológicos mais recentes em São Paulo, penso que seria interessante seguir a experiência interpretativa que incorpora o métrico e "trata, justamente, de transformar, de consumir, de digerir o métrico, em um movimento que Oswald descrevia, a partir da Antropofagia, como uma incorporação, a 'introversão objetiva' do limite" (NODARI, 2019: 82). Esta seria uma outra possibilidade de interpretação, aliada a uma experiência desmetrificada (*Ibid*), distante das linhas do progresso, e que se aproxima dele apenas para tomá-lo em sua criticidade. A encruzilhada trazida através do teatro e da arquitetura, aberta ao baixio do Bixiga, proporciona alguns engajamentos que teorizam e criticam as linhas de desenvolvimento urbanístico. Os totens do capitalismo salientam os escombros do progresso, incorporando cenas passadas e futuras.

Neste sentido entendo que tais formações cênicas e corporais também se encontram com o que Homi Bhabha, em sua atenção à arquitetura, chama de "interpretação anti-progressivista" (2007: 12) que mais do que interpretar, provoca respostas, incita diálogos nas relações que tece entre pessoas, lugares, entre passado, presente e futuro.

Vimos anteriormente que Le Corbusier traz a noção de "topografia natural" como algo passado entre tempos na elaboração das superfícies: um projeto arquitetônico, o chão das baixadas, vales, acidentes no percurso. Há a noção de que o natural na topografia deve emergir para uma projeção moderna da cidade, numa relação que invoca uma certa historicidade para projetá-la ao futuro. Isto gera produções *da* cidade em diversas outras superfícies, cujos fins não se limitam à diversidade dos meios em que são desenvolvidos - literários, urbanísticos, cenográficos. Agora, com Lina Bo Bardi, a topografia natural é invocada para salientar a historicidade emergente de seus sentidos, em projeções de abertura para o teatro e para São Paulo simultaneamente.

Estas invocações se desdobram então em diferentes contextos para encenações nos lugares a se encontrarem neste neste texto e além; nas formas de apresentação e representação em que eles são elaborados. Seriam cena-grafias (BRANDSTETTER, 2012) que criam com



Baixo Libertas / Bixiga, 2017

os lugares outros espaços, entram neles e os ultrapassam, bem como expandem seus limites geográficos. A *topografia natural* passa a produzir sentidos dentro e fora dos limites dos palcos ao remeter simultaneamente à objetividade imediata de onde se pisa e se tropeça, e também à objetividade mediada das cenas e imagens, desafiando limites e bordas entre o fazer teatral e seu chão ou lugar. Essas relações também complicam a distinção rígida da história em contraposição à natureza: os palcos abrem-se para ela e quebram-se perante uma historicidade emergente, incitando o que há de crítico no encontro entre natureza e progresso.

O fazer artístico/teatral que gira ao redor de debates ecológicos e/ou urbanísticos nesta interpretação se distancia do que pode ser interpretado unicamente por um viés de intencionalidade subjetiva ou completamente como manipulação objetiva. Aqui reverbera o que Walter Benjamin conceitua de “história natural” sendo a tarefa de “abri-la” e interpretá-la, “uma imersão na unidade entre conceito e matéria” que desafia o dualismo entre a objetividade científica e a ilusão artística, como reflete Susan Buck-Morss:

The subject had to get out of subjectivity's box by giving itself over to the object, entering into it. [...] Even as the subject 'entered into' the object, then, it was not swallowed up but maintained the distance necessary for critical activity. And at the same time, what separated this fantasy from mere dreamlike fabrication was its strict adherence to the facts" (1979: 85, 86).

Entre rios e ruas encenados e/ou figurados ou não, através de metáforas ou de um engajamento crítico com os lugares, penso esta “encruzilhada aberta” como um espaço que emerge nas criações do Oficina e se abre também para a interpretação de outros lugares e seus espaços.

Me interessa, enfim, àquilo que Roger Bastide alude em sua leitura do livro de Oswald de Andrade, “*Antes do marco zero*”: o “ritmo geral [...] de uma fatalidade não externa, mas interna, interior a um mundo, e que o puxa de catástrofe em catástrofe, de tempestade em tempestade...” (BASTIDE *apud* ANDRADE, 2004: 44).

No próximo capítulo, procuro elaborar as convergências entre o desenvolvimento urbano de São Paulo e a maneira como seu enredo é quebrado em fragmentos diversos, encontrados fortuitamente ou não na caminhada que segue. Ela não deixa de ser interrompida vez ou outra, e de lugar a lugar, de encenação a encenação, histórias outras vão sendo tecidas, questões críticas de formação da cidade e do teatro emergem.

Capítulo 4 – Imersões: Vale do Anhangabaú

The idea that any human life moves serially and progressively from a determinate beginning, via a middle passage, towards an ethically or aesthetically satisfying conclusion, is as artificial as the idea of a river running straightforwardly to the sea. Lives and rivers periodically flood and run dry; rapids alternate with calm stretches, shallows with depths; and there are places where eddies, counter-currents, undertows, cross-currents, backwaters and dark reaches make navigation unpredictable (JACKSON, 2013: 22).

Escultura hexagonal em granito e mármore, o monumento *Marco Zero Para a Cidade de São Paulo* foi produzido e chumbado ao chão da Praça da Sé em 1934, indicando o lugar a partir de onde todas as numerações da cidade crescem, bem como as linhas de importância para as travessias e para o desenvolvimento urbano. Ele é o quarto de uma “série de tentativas”⁵⁶ de fixar um ponto para a centralidade material em São Paulo, sendo seus antecessores um monumento na antiga Igreja da Sé⁵⁷, uma das duas torres desta igreja, e então outro monumento colocado em frente a ela, na atual Rua Venceslau Brás. Possuindo mais ou menos um metro de altura, as placas toponímicas lhe conferem estrutura e indicam a medição de distâncias para os caminhos: Paraná ao sul, Rio de Janeiro ao nordeste, Minas Gerais ao norte, Goiás a noroeste, Minas Gerais a sudoeste e o Porto de Santos, sudeste. Este aqui é o “núcleo” da cidade, o significante de sua ordem e crescimento, referência para medição de linhas – férreas, aéreas e telefônicas.

O tampo em bronze do monumento representa os cursos do Rio Tietê, que tanto no Marco Zero como agora, desenha os caminhos de quem percorre São Paulo. Demonstrando também sua importância aos fluxos de circulação entre tempos, a Avenida Paulista é representada no conjunto. Não representados em detalhe, os rios que formam a sub-bacia do Alto Tietê, na bacia do Rio Tamanduateí, têm grande importância para o desenvolvimento urbanístico desde a fundação da São Paulo de Piratininga. Transpostos, drenados ou

56 De acordo com o site da prefeitura de São Paulo: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=8290 (Acessado em 24/01/2020, às 14h02)

57 Demolida no início do século XX para a construção da Catedral e da Praça da Sé.

Planta da Cidade de São Paulo – Projeto de Revisão da Rêde Distribuidora: Detalhe Riacho Anhangabaú



(Fonte: Museu paulista da USP – Coleção João Baptista de Campos Aguirre)

O interflúvio Tamanduateí-Anhangabaú, na sub-bacia do Alto Tiete e na Bacia Hidroráfica Tamandateí, possui características positivas para o desenvolvimento da São Paulo ao menos desde sua fundação. A depender da região, o interflúvio era responsável pela quase totalidade dos cursos que levam alimento, pessoas, e cargas. No início do século XIX, os primeiros tanques de abastecimento para a população da capital também se fizeram como uma boa utilização destes afluentes, e então como fonte primeira de escoamento de lixo e esgoto. Grandes obras de drenagem e tamponamento são iniciadas como solução de saneamento em conjunto à estruturação da rede de transportes sobre os fundos de vale.

Uma concatenação de soluções urbanísticas para os problemas desencadeados pela transformação dos leitos de dois Rios com enorme fluxo de água seguiram. Vemos ao longo dos séculos os leitos do Tietê e Tamanduateí tendo suas afluições suprimidas, gerando uma série de interrupções no desenvolvimento de bairros – industriais, residenciais –, na construção de grandes vias de transporte em marginais, nos percursos e caminhadas de um lugar a outro. As alterações significativas nos fluxos de água e o aumento desenfrado da rede viária geram a necessidade de tamponamento de diversos outros Rios e Riachos. No conjunto que segue o Ribeirão Anhangabaú, três de seus principais afluentes, Bixiga, Saracura e Itororó, são suprimidos na leitura paisagística das Avenidas Paulista, 9 de Julho e 23 de maio (BROCARELI; STUERME, 2008)

tamponados, como corpos d'água em galerias subterrâneas, “enterrados, mas vivos” (CARVALHO, 2011: 22), estes rios são periodicamente trazidos à tona. Demonstrem sua presença em momentos de altas precipitações e, em períodos de seca, aparecem nas críticas desveladas à grave crise hídrica⁵⁸ em São Paulo.

O percurso aqui vai sendo formado por pontos no mapa e nas placas topográficas que chamam atenção, pedem uma parada ou uma pausa. Ele não deixa de ser interrompido pelas águas transpostas e canalizadas, viadutos recortados e grandes processos de reformulação urbanística. É como uma ecologia de participações que parece estar rodeada de quebras e perecimentos traduzidos em fazeres teatrais, e fica difícil insistir em um caminho se ele se faz de maneira tão interrompida...

Poderíamos passar pelos pontos de indicação do monumento *Marco Zero para a Cidade de São Paulo*, mas também “entrar” neles, ou abrir os percursos ali representados para imersões em seus pontos e marcos.

Ao mesmo tempo em que procuro elaborar isso junto aos fazeres teatrais que se engajam aos chãos de São Paulo, procuro trabalhar também o seu desdobramento a partir do Marco Zero, sem no entanto reificar as divisões que tornam o Centro um ponto de origem radial para o “resto” (DE CERTEAU, 1998) da cidade. Isto porque os desdobramentos e relações concretas tecidas neste solo suspenso dão vazão a formas teatrais e históricas não fincadas sobre oposições na superfície do Centro. Ecoa uma vez mais a prepositiva de Oswald de Andrade para *Antes do Marco Zero*, o ritmo geral de uma fatalidade interna, "interior a um mundo, e que o puxa de catástrofe em catástrofe, de tempestade em tempestade" (2004: 44)... Ela ecoa também com as imersões etnográficas que seguem.

Tais discussões afluem, assim como os rios, na convergência entre histórias que envolvem práticas teatrais a se desdobrarem pelo Centro Expandido, e que se desenvolvem cênica e textualmente junto à etnografia elaborada aqui. Por desenvolvimento, quero

58 De acordo com a bibliografia jornalística, a maior crise de hídrica da Região Metropolitana de São Paulo da história perdurou durante os anos de 2014, 2015 e 2016, tendo um outro período isolado de gravidade no ano de 2018 (Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/14/politica/1536938464_800588.html, acessado em 24/01/2020). De acordo com Marins e Zambon (2019), a crise hídrica em São Paulo se alastra desde outubro de 2013, demonstrando seus efeitos ainda em 2019. Para Neto (2016) o severo estado de crise hídrica na Região Metropolitana se alastra ao menos desde os anos 2000.

resguardar ainda analogias possíveis com os rios e seu poder para a formação da cidade, concreta e líquida, fresca e pegajosa, alagadiça e seca. Fazeres teatrais – sejam eles elaborações cênicas nestes lugares, dramaturgias escritas junto às suas práticas e interações cuja ética está fincada no ato de encenar histórias – não se desenvolvem a partir destas oposições, tampouco as resolvem ou as consideram como elementos estáticos a serem contrapostos. No entanto, tais práticas partilham de tais estados, convivem e produzem junto às substâncias, concretos, água, terra e lama; escorrem, grudam-se, secam. Elaboram junto aos concretos alguma liquidez em suas ações, e seguem cursos por vezes também canalizados, revoltos, transpostos, interrompidos mas nunca cessados. Isto é, assim como os rios, *o teatro não morre*, como me disseram atrizes e atores, por diversas vezes, em diversos contextos marcados urbanística e politicamente pelos rios e pelo poder das histórias que os acompanham, pelo poder dos engajamentos que nos fazem saber, sentir ou experienciar margens, correntezas, alagamentos, sejam eles figurativos ou não.

Assim os rios também contam parte das histórias encenações e performances que se engajam aos lugares suspendidos sobre eles. O geógrafo Vladimir Bartalini argumenta que performances trabalham “de um modo particularmente eficaz para a revelação da presença dos córregos ocultos ou para a recuperação de sua memória: a arte pública nas suas mais diversas manifestações, que incluem a arte ambiental, a *land art*, as *performances* e as instalações” (2006: 97). No entanto, o intuito desta parte não é tanto atentar aos rios e suas ocultações, mas sim trazer a tona um pouco da contaminação de suas forças para o fazer teatral.

Na medida em que “*topografia natural*” que venho citando a partir de diversos interlocutores desta pesquisa a afeta, desafiando limites, bordas e relações entre o fazer teatral e seu chão ou lugar, refletir sobre uma temporalidade peculiar que emerge de uma historicidade se torna um imperativo. Vale salientar que as matérias e substâncias que emergem e se transformam junto a estas relações também pedem um desvio da “predileção por sólidos” que Stuart Mclean localiza na antropologia recente dedicada à materialidade (2011: 591).

4.1 – O Vale e o Rio

Estávamos mais uma vez sentados abaixo do pergolado da Praça Roosevelt quando A., com quinze minutos de atraso do horário marcado para o encontro, nos diz sobre alguns desvios de percurso. *O que é aquilo que tá no meio da Praça das Artes, pelo amor de Deus? Tá tudo fechado com tapume, ninguém passa naquilo, não!* Uma avalanche de perguntas sobre o que ele estaria falando se sobrepõem: *é uma empresa?; É a reforma do Anhangabaú de novo?; O que tinha nos tapumes?; Tem data pra acabar?* A interrupção no caminho gera uma série de dúvidas entre pessoas engajadas em resoluções urbanísticas. A sensação de que “do nada” o caminho é quebrado por um tapume ou outro gera o receio de que intervenções urbanísticas ocorrem a despeito do diálogo necessário entre a sociedade civil e o poder público. Os dias foram passando e os tapumes ali permaneciam, e a conclusão breve a que o Comitê da Praça Roosevelt chega é de que seria “*só uma pequena reforma*”.

Entre a Praça Roosevelt e o Anhangabaú, costumava fazer o caminho que encontra o famoso cruzamento entre a Avenida Ipiranga e a Avenida São João. Não porque este é o caminho mais curto, mas porque invariavelmente me encontrava com alguém indo em direção à Praça das Artes.

Algumas semanas antes do relato de A. sobre os tapumes, estávamos em meados de 2017 e eu acompanhava, toda quarta-feira da semana, uma das etapas do processo criativo do Grupo XIX de Teatro para uma performance a ser elaborada no Triângulo do Centro Histórico de São Paulo, no fundo do Vale Anhangabaú, formado pelo quadrilátero entre o Viaduto do Chá, a Prefeitura de São Paulo, o Theatro Municipal e a Praça das Artes. Bem ali, a Oficina *A estufa, o corpo e a cidade* era desenvolvida por integrantes do Grupo e mais quinze pessoas se dispunham a elaborar mais um estágio do processo criativo para *levantamento de material e criação de cenas*. Esta era a segunda etapa da Oficina, sendo que a primeira se desdobrou nas ruínas da Vila Maria Zélia para então seguir para um ambiente “*mais aberto*” e “*menos protegido*”, como nos dizia um dos integrantes. Até a chegada dos tapumes, os exercícios

ocorriam no vão livre da Praça das Artes⁵⁹, onde os dançarinos da Oficina se misturavam às alunas e alunos dos “corpos artísticos” com residência no complexo.

Naquela etapa da Oficina, o processo criativo do Grupo XIX que comecei a acompanhar no início do segundo período da pesquisa de campo já havia sedimentado a ideia de criar uma intervenção em performance e à deriva pelo Centro, parando em alguns pontos marcantes “*da história*” da cidade, como o Edifício Martinelli, o Largo São Bento e o Viaduto Santa Ifigênia. A intervenção seguiria em deriva para depois se instalar em uma estrutura montada pelo Grupo e pelos participantes da performance ao angariar ripas de madeira, paletes e rolos de plástico. Esta estrutura e a segunda “metade da peça”, como disse Lubi, diretor artístico, seria chamada de Estufa, e a Oficina de dança se desdobrava a partir dos exercícios dançados de montar e desmontar um palco bem ao centro do Vale do Anhangabaú. De acordo com Janaína, atriz do grupo, a proposta se colocava como uma forma de “*fazer com que esses tapumes passem pra mão das pessoas. A Estufa vai ser uma estrutura artificial de proteção, mesmo, porque os tapumes são isso*”.

Penso que a questão que se colocava era a de trazer à tona aspectos de proteção que estão presentes tanto no Vale, em seus processos de requalificação urbanística, quanto em formas mais gerais de criações teatrais, estabelecendo algumas ressonâncias com os processos criativos do Grupo XIX. Desse modo, percorro brevemente alguns pontos destas reformas e sua relação com o teatro denotados no período de pesquisa em que estive ali.

Desde o Plano Diretor de 2014 o Vale está em vias de fechar-se para reformas. Tapumes vão abrindo e fechando os acessos proporcionados pelo Vale, e desvios ou novos

59 A Praça das Artes é um complexo de arte contemporânea e erudita ligado ao Theatro Municipal de São Paulo. Abriga, atualmente, a Escola de Dança e a Escola Municipal de Música de São Paulo e foi fundada para estabelecer uma contraposição às realizações da Fundação Theatro Municipal, procurando estar mais próxima a realizações artísticas contemporâneas e experimentais. Foi construída no terreno em forma de “T”, ao lado do Anhangabaú, de modo que parte da paisagem formada do fundo do Vale fosse invadida pelas grandes paredes espelhadas do complexo, simultaneamente edifício e praça: “O espaço escolhido para a construção da Praça das Artes foi um terreno em forma de ‘T’, que liga a Rua Conselheiro Crispiniano à Avenida São João e o Vale do Anhangabaú. O objetivo era criar um espaço que contornasse o antigo prédio tombado do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e se apresentasse de forma mista como edifício e praça. A Praça das Artes é parte da revitalização cultural do centro histórico de São Paulo” (Fonte: <http://theatromunicipal.org.br/espaco/praca-das-artes/#historia>. Acessado em 16/08/2018, às 7h40).

caminhos vão surgindo. Fruto das primeiras obras de canalização do Rio Tamandateí, a fundação do Vale do Anhangabaú é alvo de diversas intervenções que prospectam um fundo paisagístico para São Paulo, nos muitos “tempos” de seu desenvolvimento.



Praça das Artes / Vale do Anhangabaú, 2017

Aos fundos da Colina Histórica, o Vale do Anhangabaú se espalha sobre o corredor norte-sul que liga dois extremos da cidade de São Paulo. Do centro do vale, que marca o início da Avenida São João, a perspectiva que se forma a partir dessa baixada possibilita avistar quatro pontos: o topo da Avenida Ipiranga, sendo seu oposto o topo da Rua São Bento recortado pelo edifício Martinelli, transversalmente, o Viaduto do Chá com o prédio que atualmente abriga a Prefeitura de São Paulo e, na perspectiva oposta, se agiganta outro Viaduto, Santa Ifigênia. Na paisagem que se forma neste giro corporal em 360° três chaves de abertura se apresentam. O local a partir de onde se espalha o Vale do Anhangabaú, desde a virada para o século XIX, foi alvo de diversos projetos urbanísticos que prospectavam um ambiente para visualização da São Paulo industrial, onde um parque faria as vezes de uma sala de visitas para a cidade. Ao mesmo tempo, por configurar uma região de baixada entre os vales que dão forma à área central da capital, foi também alvo de diversas obras que transformaram o Ribeirão Anhangabaú no rio que segue vagorosamente a extensão do triângulo histórico em São Paulo e deságua no Tamanduateí, que marca, ao longo dos séculos, a divisão paulistana “para além do Rio”, isto é, para além de uma centralidade constituída nos fins do século XIX.

Por aqui, duas chaves se formam: a cidade como cenário e como cartão de visitas, e a cidade que produz tal paisagem não a partir dos cursos dos rios, mas sim na possibilidade de mudá-los, canalizá-los, escondê-los e controlá-los, ao mesmo tempo em que a divide sobre tais transformações. Entre essas duas aberturas interpretativas, no entanto, uma a terceira forma-se e apresenta-se como a confluência entre a formalização arquitetônica de uma paisagem aberta no triângulo do Centro, junto à Colina Histórica, e práticas teatrais que se valem de um chão simultaneamente suspenso, sobre o rio, e aberto às vistas de Teatros erguidos na *Belle Epoque* paulistana, estabelecendo um interessante contraste por onde operar.

Domingo de manhã, em uma caminha sobre o Viaduto Nove de Julho, a poucos metros do Vale do Anhangabaú, estou indo em direção a mais um experimento cênico para a construção da *Estufa*. Naquele momento, as madeiras já faziam parte da confecção do cenário, configurado por uma arquiteta a partir de paletes e jogos simples de ripas de eucalipto

encaixáveis. O plástico que embala a estrutura de madeira também já compunha o quadro desde o “Experimento Kantor”, performance elaborada pelo Grupo XIX alguns anos atrás em uma das salas de teatro do Sesc de São Paulo. Desta vez os tubos que os suportam serviriam também como um tipo de condutor de som. Uma das extremidades do tubo é utilizada para fazer ressoar o roteiro a partir de fora da estrutura, até a outra extremidade, junto aos ouvidos de quem assiste à intervenção, na parte de dentro.

A descrição que faço aqui espero ser bastante próxima às imagens formadas por mim no caminho para o Anhangabaú, até o momento em que esta cena que misturava a perspectiva do Viaduto onde me encontrava com a perspectiva imaginada do fundo do Vale foi interrompida por um rapaz, que desvelava socos que não encontravam nada de concreto no percurso dos punhos, cerrados. Eram golpes no ar de um domingo que, como os demais, imprimiam àquele ambiente vasto a características de espaço ainda não ocupado, aquele das folhas repletas de linhas dos projetos urbanísticos ainda não concretizados, porém com os efeitos de toda a vida que passou por ele durante décadas.

Aos domingos o tráfego na Avenida 9 de Julho diminui, os ônibus que estacionam no Terminal Bandeira diminuem em quantidade, e a parcela quase completa de serviços públicos agregados ao Centro não funciona, dotando todos aqueles concretos com ares de um silêncio opressivo. Naquele lugar, somente nós e algumas crianças brincando do lado oposto da via, na Praça Paulo Kobayashi. Estes murros interromperam minhas reflexões sobre a *Estufa*, fazendo invadir sobre a imagem do Anhangabaú como espaço de performance alguns questionamentos que colocaram em uma cena um pouco opaca percursos analíticos e deambulantes que ligam simultaneamente a construção de viadutos com aspectos projetivos de habitação no Centro.

Me refiro a projetos que nunca chegaram a ser completamente realizados e me dedicarei a eles em seguida. Porém, no estado atual das coisas, tais projetos revestem-se pela negatividade de um “projeto geral” de cidade que construiu seus viadutos nas décadas de 1920 e 1930 tornando-os grandes complexos viários e, cinquenta anos depois, tornando-os também complexos habitacionais transitórios. Talvez aqueles golpes no ar fossem movimentos permitidos pelo vazio proporcionado pela ausência de carros. Essa ausência coloca no enquadramento da cena o colchão e a pequena mochila do rapaz no mesmo plano das

elegantes ideias urbanísticas e arquitetônicas que dão forma hoje à concretude das muitas construções radiais em viadutos que formam a paisagem dessa caminhada.

Se acompanharmos Barthes (1933), seria possível dizer que andar aqui aos domingos seria uma forma de escrever esta experiência pública em um lugar urbano a partir deste modo subjuntivo de caminhar, trazendo algumas possibilidades a partir deste silêncio permitido que, por ser um tanto opressivo, um tanto solene, simultaneamente ordinário e extraordinário, pode possuir uma estranha conexão com esse ambiente de engajamento dos pés com os chãos suspensos na forma dos viadutos que invadem a Colina Histórica do Centro de São Paulo.

É na imagem dos viadutos que cortam a cidade em transversais e radiais que encontro um meio por onde operar. São aspectos dispersivos que estranhamente insurgem da organização rodoviária da cidade e podem provocar encontros entre a materialidade sentida e corporalmente repetida da suspensão, bastante comum a quem atravessa a cidade diariamente ou cotidianamente, e as figurações que curiosamente fazem funcionar neste solo vibrante uma potência que provém de sua própria fragilidade. Fragilidade sentida nos pés nos momentos em que ônibus biarticulados cortam as vias abaixo, fragilidade a partir de precipitações que fazem com que os rios canalizados e subterraneizados subam ao encontro dos pés, fragilidade ao desviar dos buracos permitidos pelas ferrugens de suas estruturas, pelos concretos que as cobrem despedaçados e desfeitos com o tempo e, sobretudo, fragilidade e resistência vivida sob e através de seus pilares, espaço transitivo de habitação. As figurações, por sua vez, vão sendo formadas junto a este espaço transitivo alinhando práticas urbanas cotidianas a formas possíveis de apresentação do que emerge de tal estado de suspensão. Entre vibrações, fragilidades e habitações, os pés de fazeres teatrais no Centro Velho da Cidade de São Paulo vão tomando impulso em indas e vindas, subidas e descidas.

Como uma forma de aliar reflexões e experiências movidas por habitações, viadutos e a urbanidade modernista do Centro, saltam os aspectos vibrantes, frágeis e potentes de tais experiências de suspensão, que me lembram uma vez mais das fronteiras às quais Crapanzano (2005a) se dedica. A maneira de trabalhar a deambulação cotidiana neste espaço de maneira cênica, visual e sonora, trazendo questionamentos acerca de formas protegidas e desprotegidas de habitar tais solos eram ideias que rodeavam a mobilização para a Estufa. Sua própria construção como cenário bem ao centro da baixada do Vale do Anhangabaú buscava

criar uma proteção transitiva a partir do embalamento de uma estrutura de madeira com plásticos que cobriam todas as extremidades, formando propriamente um abrigo para o ambiente ao redor, exceto para o sol. Havia uma analogia com a própria concepção original de estufas, lugares onde se criam condições artificiais para que “*haja vida*”, ou “*para que as coisas floresçam*”, como disse Juliana, atriz do Grupo XIX, em algum momento de uma das conversas do processo criativo de composição da intervenção, que foi nominada, meses após esta caminhada que descrevo, como *Intervenção Dalloway – Rio dos Malefícios do Diabo*.



Vale do Anhangabaú, 2017

Quando ainda em projeto, o experimento cênico guiado pelo romance *Ms. Dalloway*, de Virgínia Woolf, tinha como propósito, para além da *Estufa* como inspiração um experimento anterior do grupo e à saída de Clarissa Dalloway para comprar flores. A princípio, acompanhando o processo do Grupo XIX, a performance consistiria na reelaboração da deriva que Mrs. Dalloway faz no romance, antes da preparação de sua festa. A deriva proposta pelo Grupo XIX, por sua vez, culminaria na preparação de uma festa no chão do Vale do Anhangabaú, após a caminhada pelas ruelas que compõem o Centro Velho, bem

como pelos viadutos, passagens subterrâneas e espaços que sofrem sazonalmente de alagamentos. Neste momento, solicito uma suspensão para acompanhar essas torrentes.

Tanto minha caminhada descrita há poucas linhas, a caminho da primeira montagem da Estufa, quando as derivas que se desenvolveram a partir do processo criativo para ela me levam à perambular por pesquisas urbanísticas suspensas sobre o Anhangabaú e seus viadutos. Porém as experiências de suspensão relacionadas ao processo criativo acabam afetando a interpretação de tais análises. Paro um segundo neste ponto.

Existe algo mais elegante do que a linha pura de um viaduto em um lugar movimentado e algo mais variado do que suas fundações que se enterram nos vales ao encontro do solo? (LE CORBUSIER, 2004, p. 235)

Convidado a ministrar palestras pelo Instituto de Engenharia da Prefeitura de São Paulo em 1929, Le Corbusier sobrevoava São Paulo em um ultraleve, a partir de onde empreendeu toda uma imagem de cidade na forma de rascunhos, o que ele chamava de “planos” evocando propriamente o sentido ambíguo desta palavra. São planos para o futuro da cidade, ao mesmo tempo em que planos na forma de papel, com linhas pouco precisas indicando possibilidades paisagísticas sobre os vales, seus fundos e a utilização de uma topografia bastante peculiar e convidativa para o desenvolvimento de um incipiente sistema viário e de instalações para uma certa construção do Centro como lugar de habitação ao mesmo tempo que de desenvolvimento econômico, em escritórios, secretarias. São escritos e desenhos arquitetônicos urbanísticos não levados tão a sério ou não cogitados pela prefeitura, devido à falta de detalhes técnicos, mas ao mesmo tempo plenos de noções que configurariam um aspecto de sonho desperto, a projeção de uma movimentação sobre o chão paulistano transformada, almejada e, sobretudo, valorizada nos planos econômicos, habitacionais – um certo ethos que fala para uma São Paulo sempre do futuro. Mário de Andrade referia-se a suas projeções poéticas para o Centro, a partir da perspectiva literalmente de pássaro do pequeno avião, como um tipo de “sonho sonhado, profundamente ativo, como esse em que a gente dá pinotes na cama, bufa, chora, esmurra espaços [....]. É um impossível, é irrealizável, será tudo o que quiserem mas é dum lirismo profundamente real, profundamente a Terra e a vida” (1976, p. 345).

“*Terra e vida*”, e os “*vales que encontram o solo*”, são ideias que pairam sobre os projetos de Le Corbusier a partir de suas prospecções de viadutos habitáveis, onde se tornaria real uma paisagem da cidade composta por carros que, “como dardos” (LE CORBUSIER, 2004), sobre os viadutos cortariam o horizonte e, abaixo desses, seriam construídas habitações que valorizariam a região de maneira completamente inovadora. A necessidade de criação de um novo sistema viário resolveria, simultaneamente, a vontade de tornar o vale ou a Colina Histórica em um lugar habitável em complexos residenciais de cunho modernista, e em um espaço de passagem para resolver problemas recentes de mobilidade urbana.

Esmurrar os espaços com essas linhas que possuíam uma aplicação bem real, pela perspectiva traçada bem como pelas ideias que informavam as grandes aspirações do Instituto de Engenharia da Prefeitura, ainda que não concretizasse substantivas construções na Colina Histórica, tornava palpável, mesmo que sob golpes perdidos no ar, os projetos que deram forma ao fundo do Vale do Anhangabaú dez anos depois. Sob concepção e execução de Rino Levi a partir do já efetivado “Plano de Avenidas” com o “Sistema Y” de Prestes Maia, esse projeto que tornou por configurar “uma cidade inteira” (CAMPOS NETO, 1999, p. 336), a partir de um “plano geral” na virada da era industrial na metrópole (HEREÑU, 2007). Eles tornam-se aspectos de projeção de uma cidade para o futuro que, pouco tempo depois, não deixou de sofrer com os efeitos de uma forma modernista de planejamento urbano. Focada quase que exclusivamente no desenvolvimento viário, a cidade para automóveis ainda no mesmo século sofreria graves críticas desse meio de transporte como protagonista de uma metrópole sempre em expansão, “como se dentro dos carros não houvessem pessoas” (*Ibid*, p. 15).

Embora estes sejam aspectos estruturantes que configuram a paisagem e os modos de locomoção no estado atual da Cidade de São Paulo como um todo, é nos planos de Le Corbusier que, ironicamente, encontramos um espectro de realidade nestas projeções de uma cidade sempre voltada ao futuro. Vista de cima, a Colina História se apresentou através destes planos evocando formas possíveis de construção sobre uma topologia bastante peculiar, e o que se projeta para o fundo do Vale, mesmo através de “golpes no ar” do avião, das canetas de Le Corbusier, acaba por invocar um imaginário urbanístico para São Paulo, acaba por invocar uma “*transformação na natureza do chão da cidade*” (*Ibid*, 23).

Considerando o teatro que se desdobra com o Vale desde o Marco Zero, tal natureza admite algumas saturações em uma das etapas do processo criativo que culminou na intervenção do Grupo XIX nessa região.

4.2 Fabular o chão

Alguns meses depois de minha caminhada sobre o Viaduto anteriormente descrita, em um encontro do Grupo XIX de Teatro em um estúdio na Avenida da Consolação os integrantes pensavam em como poderia ser qualificado o que até então era chamado apenas de “*experimento cênico*” no Vale do Anhangabaú, organizado a partir da ideia base de se criar uma estufa urbana naquela baixada. Neste momento, remonto às discussões que se desenvolveram nesse estúdio como um modo de apresentar algumas partes do processo criativo, bem como de trazer à tona questões em suspensão na formação material do Vale do Anhangabaú.

Todos os integrantes se Grupo se encontraram tendo como pauta soluções cênicas possíveis para o desenvolvimento da performance, uma vez que, de acordo com o que Lubi, seu diretor artístico, nos disse em um dos encontros passados, o “*lugar não tem um chão seguro*”, atribuindo este sentido de chão a uma sala de teatro fechada. O ambiente em questão, aberto aos fundos do “centro profundo”, como por vezes é referenciada a região entre o Marco Zero para a cidade e o Vale do Anhangabaú, é composto por um intenso fluxo de pessoas exercitando as mais diversas práticas urbanas. “*A gente vai interromper essas pessoas?*”, pergunta Lubi.

Já no estúdio de gravação, ele explica a proposta de nos encontrarmos ali. Os integrantes do Grupo pensavam em algumas formas de controle da cena: fones de ouvido ressoariam passagens da dramaturgia, mapas entregues aos participantes da performance antes de seu início facilitariam o caminho. Capas de chuva, ao mesmo tempo em que protegeriam o público da chuva, poderiam servir como um marcador de enquadramento teatral entre os passantes e a platéia. Nos encontramos no estúdio, então, por dois motivos. O primeiro deles seria o de gravar as passagens do drama. O segundo referia-se aos mapas: na primeira deriva feita como teste para a performance, eu acabei me separando de Janaina e Lubi, a quem eu deveria acompanhar de acordo com as divisões de tarefas. Fiquei “perdida” pelo Centro cerca

de quarenta minutos, e no estúdio, Lubi, com meio sorriso no rosto, diz: “*olha, tem que ter fone, tem que ter mapa – se chega uma pessoa que nem a Marcela no dia da apresentação, que que a gente faz? A performance vai demorar o dia inteiro*”.

Além disso, alguns outros problemas no processo criativo se interpunham a partir dos fluxos de pessoas e materiais de toda sorte sem plena conexão, disposição ou conhecimento do plano de encenação que estavam prestes a propor naquele lugar. A situação se tornava mais crítica na medida em que desenvolviam o roteiro para a encenação, já que se tratando de um ambiente aberto, procedimentos comuns ao desenvolvimento de uma peça como a prospecção diálogos entre a platéia e os atores em um espaço teatral convencional, ou fechado, não poderiam ocorrer. Janaína, atriz do grupo, atribui a estes procedimentos o nome de “*pacto fabular*”, que poderia então ser facilmente quebrado. Tais questões levavam à negação de uma dramaturgia possível.

A deriva anterior à experimentação dentro da Estufa, segunda etapa da intervenção, também era um elemento presente no processo criativo que desconstruía algumas constantes de uma encenação em lugares convencionais, esbarrava e se reencontrava com formas de apresentação que restituíam sobre o lugar urbano elementos básicos do teatro italiano, como o espaço de visualização para a cena, a estrutura em madeira, os assentos, e os paletes onde a plateia deveria se sentar para assistir ao que ocorre no proscênio, configurado no início da Avenida São João como a “frente” do Vale e de onde o elenco surge para o desencadeamento da cenas.

Janaína não deixa de ponderar que, mesmo em ambientes controlados pela intenção teatral, como um edifício construído com o propósito cênico, ou uma sala voltada para apresentações, o risco de quebra do pacto fabular pode imperar em certos graus, quando por exemplo alguém da plateia passa a se dirigir à sua personagem fictícia através de seu nome pessoal: Janaína. Mais do que uma quebra ou um risco, com efeito, para Janaína isto configuraria um erro e um movimento que não pertence às regras impostas para o jogo fabular de encenação. Para além dos erros e quebras, o risco reside inclusive na intensificação do pacto fabular, que pode gerar emoções não previstas, catarse, revoltas verbalizadas e alguns outros exemplos por ela elencados de que não me lembro, talvez pelo próprio tom fabular que emprega nestas descrições. São preocupações do que pode vir a ser um erro dentro do jogo

teatral que se demonstra por vezes na iminência de um “desastre”, mas que poucas vezes pôde ser de “fato” experienciado e redirecionado à ação em palco.

No entanto, embora o aporte um pouco pedagógico de sua fala naquele momento se demonstrasse como necessário em um estúdio de gravação, onde nem mesmo os sons cotidianos da Avenida Consolação poderiam se fazer presentes, a vontade de quebra – a abertura ao risco – envolviam as intenções para a Estufa. Paradoxalmente, a construção da Estufa poderia sugerir uma proteção que por suas características efêmeras de montagem e desmontagem reverberam forças opostas ao controle representativo, seja ele cênico ou urbano. A representação urbana, inclusive, possuía uma não coincidente semelhança com a caricata estufa urbana de plástico e ripas finas de madeira. Estas reflexões surgem da não possibilidade de se completar o pacto fabular de que fala Janaína, mas que por sua incompletude colaboram para o rendimento cênico.

O pacto fabular exercido no palco traz na fala de Janaína no estúdio formas de intensificação voltadas à quebra e ao risco; sobre o chão do risco como um campo de força a ser elaborado ali, naquele momento de prospecção para o experimento cênico. São impactos a serem gerados, sem desconsiderar, é claro, o aspecto fabular que complexifica de maneira criativa a amplamente discutida divisão entre ficção ou imaginário e realidade (HEAD, 2009a) impressa nos fazeres teatrais convencionalizados ou implicados em formas de exercê-lo. Dentro das energias de uma disposição tradicional ao teatro, elaboram-se formas que a partir dele não só o desestabilizam como o tornam um chão possível para ações que trazem um imperativo para sua subversão.

Mesmo não sendo um edifício teatral propriamente dito, a localização na baixada do Vale do Anhangabaú escolhida para a encenação da *Estufa* já possui algumas características de palco, tomando forma sobre uma pequena elevação em relação ao ambiente plano do Vale ao redor, com pequenos lances de escada e alguns gradeamentos baixos de proteção, como um tipo de ágora. Ele foi construído com a finalidade de proporcionar aos olhos de quem ali se encontra um ambiente aberto a vistas ou visualizações entre arranha-céus e viadutos e carrega consigo algumas histórias relacionadas não só a procedimentos de apresentação da cidade, como um “cartão de visitas” para quem chega (SIMÕES, 2003), como também possui uma

carga histórica bastante significativa diretamente relacionada a apresentações teatrais realizadas em seu chão suspenso.

Aspectos construtivos do Vale remetem à manutenção de seu espaço como uma abertura que garante a visualização dos edifícios construídos ao redor, cujas fachadas foram arquitetadas para serem vistas a partir da baixada assim disposta, como o Theatro Municipal e o edifício que abriga a sede da Prefeitura, bem como a apresentações urbanas e encenações no chão do Anhangabaú realizadas por grupos que possuem um papel significativo *nesta* História do teatro na cidade de São Paulo, no qual destaca-se o Pindorama, com apresentações circenses na virada do século XIX (AMARAL, 1979). O Vale, então, é construído junto a formulações urbanas que procuram garantir espaços de contemplação em uma São Paulo em vias de industrializar-se.



Vale do Anhangabaú, 2017

Então, no estúdio, junto às reflexões que giravam em torno de apresentações teatrais em espaços não convencionais, mesmo que abertos, – o vale, ou a avenida – e questões de encadeamento da ação em cena de maneira não dramaturgica ou não plenamente textual, forma-se nesta breve conversa dentro do processo criativo para o experimento maneiras

possíveis de elaboração cênica que insurgem do lugar a partir de sua disposição espacial e paisagística passível desta formulação urbanística-teatral.



Vale do Anhangabaú, 2017

Mesmo assim, as histórias contadas, mesmo que preliminarmente, acabariam sempre por gerar tensionamentos, suspensões sentidas mas não esperadas sobre a construção da *Estufa*. Atos de montar e desmontar um ambiente protegido, trazendo a tona o perigo que ele pode ser e que ele expõe, evoca passagens presentes nas histórias do fundo do Vale bem como algumas suspensões. A discussão poderia se tratar, segundo Rodolfo – ator agora em diálogo com os apontamentos de Janaína no estúdio de gravação –, do *passado e do futuro ao mesmo tempo*.

Didi-Huberman (2016), inspirado pelas palavras de Walter Benjamin a respeito do teatro épico de Brecht, elabora junto a essa constelação a noção de que as ideias, e neste caso acredito poder incluir o projeto de encenação em questão, decorrem de seu posicionamento afirmado em uma dada montagem, na criação de seus intervalos e discontinuidades. Ele nos lembra também que tal montagem, como parte de um trabalho crítico, deve ser compreendida como forma de movimentar a análise junto a processos desmontagem e remontagem de

elementos dissociados de seu lugar previamente concebido. Isto constitui para ele uma certa carga impressa em composições “dignamente” críticas que expõem, “[para] além das narrativas e fluxos, além das singularidades de eventos, as heterocronias (empregamos esta palavra se quisermos ressaltar seu efeito de anamnese) dos elementos que compõem cada momento histórico” (*Ibid*, p. 4) e que, importante salientar depois dessa articulação, “não há futuro sem reconfiguração do passado” (*Ibid*, p. 4). Trata-se aqui, mais do que encerrar a montagem em processos de corte, em notar como se dão remontagens e suas reexposições na(s) história(s).

Janaína segue a discussão utilizando mais uma vez a contra-imagem do *pacto fabular*, este no qual, ao adentrar a sala de espetáculo, a plateia passa a fazer “*parte do jogo*”, não podendo portando quebrar o quadro que constrói os tons de ficção do que ocorre no palco ou proscênio, para se referir ao que ultrapassa posicionamentos de grupos teatrais que, como o Grupo XIX, trabalham suas peças com composições não passíveis de ordenação cênica na tradicional “sala preta”:

Há dez anos atrás nós fazíamos teatro na rua, a gente encenava na rua pra chamar essa força que ela tem, que ela carrega mas que as vezes a gente esquece. Hoje eu nem sei mais se essa rua onde a gente montava as peças é a mesma rua de agora, acho que o que a gente pensava pra rua antes não serve mais pra ela. A gente tinha posicionamentos muito fortes: “a rua é de todo mundo”, “a gente vive o urbano” e “que experiência a gente quer nesse espaço que é público e que é negado pra que exista esse tipo de vida fechada e automática”, super condicionada. Mas que a gente achava que o teatro era uma das formas de quebrar essa coisa, né. Acho que a gente tava numa época meio cósmica, de pertencimento e de vontade de reivindicar esse lugar, de ir pra frente, vontade de fazer, de encenar, de trazer as pessoas pra isso que a gente criava e que é político, uma forma de enfrentamento. Agora eu lembro de muitas performances que acho que têm mais ressonância com alguma coisa errada. Alguma suspensão. São tempos longos de apresentação, sete, oito horas, onde as pessoas se movimentam lentamente [...]

Janaína segue descrevendo e nos mostrando na tela de seu celular algumas performances que poderiam servir de inspiração para a intervenção. De qualquer modo, penso que são questionamentos apresentados em uma conversa que, embora tenha decorrido em um espaço temporal bastante curto, percorre respostas parciais às possibilidades ou impossibilidades de engajar formas teatrais interessadas em apresentar manejos de contenção e proteção contrabalançadas a seu oposto, o perigo exposto pelo risco do que pode acontecer tanto no teatro quanto em um lugar generalizado na tensão do presente-futuro, como Brian Massumi diz acerca do *medo*: “the pure past of the sudden and uncontrollable contingency, and the uncertain future of its recurrence. Future-past” (1993, p. 8).



Vale do Anhangabaú, 2017

Esta última fala da atriz nos arremessa para o momento de suspensão localizado por ela nas muitas tensões desveladas no e ao redor do período em que nos encontramos no estúdio. Como trazido no início desta etnografia, muitas formas de embate às violências que prosseguiram foram mobilizadas, como o *Descongela Já*. Ali, ao bradar contra a “morte da cultura”, milhares de pessoas se posicionaram à frente do Theatro Municipal e da Prefeitura

para se posicionar contra as muitas investidas públicas que afetaram negativamente seus trabalhos e vidas cotidianamente.

Penso que de algum modo isto ressoa na sensação de suspensão narrada por Janaina. Penso se tratar de um espaço-tempo liminar, meio “morto-vivo” (CRAPANZANO, 2005a), que gera especulações sobre uma não possibilidade de futuro e, neste caso, sobre a quebra quase absoluta das ações do fazer teatral na/com a *rua*.

Aproveito este momento no estúdio, então, para também estabelecer uma quebra. Se pairamos e percorremos desníveis até este momento da etnografia, vale seguir com algumas imersões em lugares mais ou menos fechados, mas que abrem possibilidades de estabelecer percursos entre-tempos na historicidade do chão paulistano, junto ao fazer teatral que se engaja a ele e borra limites entre passado e futuro, entre presença e ausência, morte e vida. Quando a vontade de “*ir pra frente*”, como diz Janaina, esmorece, talvez intercalar movimentos “para a frente” e “para trás” colabore com a sequência do percurso sendo traçado nesta etnografia.



Minhocão, 2016

PARTE 2 – “HAJA VIDA”: HISTÓRIA E CENA

Questões políticas e históricas entranham-se nas produções teatrais de maneira a abrir seu espaço para o passado e para futuro. São incertezas que quebram e interrompem a cidade em sua formalização teatralizada, e práticas que suscitam uma teatralidade urbana residindo na construção de conteúdos cênicos, de roteiro e representação, mas também em suas bordas, fronteirismos, extremos, nos concretos que as sustentam de maneira fraturada e nas histórias que compõem um lugar incerto fundado na intersecção entre forma urbana e performance.

Esta inflexão sugere um rastro de caminhos possíveis para acompanhar estas tensões e potencialidades. Eles vão das narrativas que dão forma ao fazer teatral, à materialidade que investe suas cenas, urbanas e marginais, à memória fragmentária que potencializa e insurge de suas práticas, às habitações que produzem sentido cotidianamente. Para além de um aporte descritivo e de uma problematização analítica sobre cada um desses campos de interesse antropológico, etnográfico e político, quero também fazer operar as tensões que podem aparecer entre eles no que não está contido, abarcado, tangenciado em uma “cultura pública da metrópole” (SEREMETAKIS, 1993). Nessa parte da etnografia, sigo o percurso entre as Vilas Maria Zélia e Itororó, para pensar a vida teatral que emerge de sua materialidade, nos meandros de processos de revitalização e processos de residência artística e cultural. Esta superfície também abre espaço para acompanharmos mais de perto algumas tensões em outro “lugar de memória e consciência”, o TAIB, na Casa do Povo.

Capítulo 5 – Habitar ruínas: Vila Maria Zélia

Para começar, me ative a alguns lugares e memórias que apareciam em minhas pesquisas e colaboravam com deslocamentos e alguma dispersão. Ecléa Bosi (1987) atenta para a maneira dispersiva das lembranças de velho, e a resistência que elas ofereciam à história amplificada da cidade de São Paulo, suas reentrâncias como espaços de memória que, apesar de estarem à margem e operarem na perspectiva da morte, reivindicam seu lugar narrativo. Esta maneira dispersiva através da qual os velhos contam histórias, no entanto, tem seus lugares marcados e recorrentes na voz de cada um dos entrevistados⁶⁰. É a Sala São Paulo, o Teatro Municipal e aquele outro teatro que construíram à sua frente, do outro lado do Viaduto do chá, o Teatro São José. São também as vilas operárias, os balcões onde o teatro operário encenava suas peças, a imprensa anarquista que convidava a elas. Seguindo Bosi, a própria lembrança está diretamente ligada ao trabalho como seu conteúdo, mas não só. Sua forma de apresentação, ou a maneira através da qual velhos fabricam suas histórias, também estabelece com o trabalho uma relação analógica, para além das fábricas, uma relação de mediação entre o produto da cidade e sua produção, acessível a partir destas histórias e também nas peças de teatro às quais ela se refere (*Ibid*). O caráter dispersivo das histórias dão acesso às margens de uma cultura pública, formando espaços que, em sua concretude mesmo, tornam-se memoráveis e, próximos ao trabalho, do tempo, das mãos, a questões de habitação e produção da cidade, demonstram-se como sempre refeitos na prática narrativa.

Este assunto é retomado por algumas empresas e instituições públicas atualmente debruçadas na tarefa de, sob o fundo das políticas culturais, dar um terreno maior à “vontade de revivência” (*Ibid*) na cidade, seus “lugares difíceis” e “inacessíveis” (CYMBALISTA, 2017)⁶¹ tornando-se capazes de desenvolver uma outra experiência do urbano, mais ligada à

60 Todas as histórias publicadas por Bosi passam, ou no mínimo mencionam, algo que parte dos vários pontos de vista sobre a relação do teatro com a cidade de São Paulo. Dependendo de quem conta, a história estará voltada para o Teatro Municipal, sobretudo o evento da Semana de Arte Moderna de 22, ou ao teatro operário. Sobre isso, ver, sobretudo, as *Lembranças do Sr. Antônio* (*Ibid*, pp. 165-202). Sobre teatro operário, ver também Vargas (1980).

61 Renato Cymbalista, professor da Faculdade de Arquitetura e urbanismo da USP, utilizou este conceito em uma disciplina ministrada na USP que procurou pensar não só os cartões-postais da

“sua história”, e à sua produção através da prática artística, museológica e patrimonial, estando o fazer teatral como um dos eixos possíveis entre essas instâncias múltiplas. Os “lugares de memória e consciência” (*Ibid*) residem num amplo espectro de questões desencadeadas junto a tais ações de cunho público e público-privado. Elas saltam desta vontade de revivência e de uma fabricação do urbano para o futuro,

“porque determinados fatos históricos ocorreram nesses lugares, é possível explorar essa história [...] favorecendo a reflexão, fortalecendo nexos com episódios do passado que não podem ser esquecidos, reativando problemáticas, testando permanentemente a potência das narrativas que se constroem em torno de episódios dramáticos” (*Ibid*, p. 159).

Na revisão bibliográfica a respeito destes empreendidos, além da importância manifesta do livro de Ecléa Bosi, outro livro também dedicado a memórias marginalizadas do Centro desempenha seu papel para ações de políticas culturais, como é o caso das mais de 200 páginas do livro “Eu não tenho onde morar”, de Eva Blay (1985), dedicadas exclusivamente a relatos orais de descendentes de operários residentes até aquele momento (década de 1980) em vilas construídas por industriais. Blay (*Ibid*), voltando-se a história oral e à pesquisa de arquivos da imprensa anarquista operária como algo capaz de trazer de volta à tona problemas habitacionais da cidade de São Paulo, foca a pesquisa em vilas operárias construídas entre o fim do século XIX e início do século XX como lugares a partir de onde revelam-se problemas estruturais mais profundos, das políticas higienistas de demolição dos cortiços e expansão urbana da cidade, até a construção de complexos habitacionais. À pesquisa histórico-sociológica de Eva Blay é somada a um grande movimento de retomada do interesse público sobre cada uma das vilas ainda “de pé”, por sua importância arquitetural, histórica e “até afetiva”, como diz o *site* do Conselho⁶².

Dentre elas, a Vila Maria Zélia, nos limites do Centro-Leste da capital, no bairro do Belenzinho, após passar por um intenso trabalho de tombamento por parte do Condephaat, em 2009 teve um de seus galpões de fábrica, em ruínas, ocupado pelo Grupo XIX de Teatro. Segundo o diretor de arte do grupo, a ocupação, em conflito com algumas regulamentações implementadas pelo Condephaat, teve mais o feitio de “invasão negociada” (REBOUÇAS,

cidade, mas também mostrar “os aspectos tensos, traumáticos e também aqueles que revelam lutas sociais, dificuldades e desafios de vários tipos” (SORAGGI, 2016).

62 <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/> (acessado em 24/07/2016).

2010) com os moradores, que fizeram parte, através da convivência e “habituação” com os atores, da produção da peça *Hygiene*. Embora *Hygiene* tenha sido a primeira peça montada na Vila Maria Zélia, ela faz parte de um grande repertório de ocupação de prédios históricos pelo grupo, algumas delas em relação com ocupações de prédios ociosos⁶³ ligados a movimentos por moradia no Centro de São Paulo. No entanto, dado o diálogo imediato entre moradores antigos da Vila, seu cotidiano sendo tensionado à encenação de *Hygiene*, o Grupo XIX sedimentou residência artística no Galpão 13, e disto seguiram-se muitas discussões a respeito das linhas tênues que marcam a distinção entre residência artística e moradia, tornando ambas uma mesma parte do sentido amplo dado ao termo “habitação”. Mesmo após o tombamento da Vila pelo Condephaat, suas ruínas – duas escolas, uma igreja, galpões e campos abertos – permaneceram em “estado acelerado de degradação” e dominados pela vegetação, de modo que o foco do Grupo XIX, em parceria com moradores, tornou-se não só a exploração e desenvolvimento dos “sentidos que seu espaço impõe à encenação” (REBOUÇAS, 2010), mas também à possibilidade de dinamização de seu habitar, incluindo aí a reforma do telhado do Armazém 13, bem como a quebra dos cadeados que fechavam a Escola de Meninas e a Escola de Meninos, tornando-se estes também espaços a partir de onde o Grupo desenvolveu as cenografias e dramaturgias subsequentes.

Estes lugares “arruinados” apresentam-se a partir destas ações, mas elas referem-se a um terreno de embates que giram em torno da preservação do lugar, não só através deste habitar em sua relação com o teatro. Desde 1926, ano da falência do industrial e construtor da Vila Jorge Street, a Maria Zélia passa às mãos de diferentes proprietários, sendo o primeiro Nicolau Scarpa, passando pela companhia Goodyear e posteriormente ao Instituto Nacional de Previdência Sociais (INPS), que iniciou o processo de aquisição das casas pelas famílias de operários fixando preços e estabelecendo prazos de quitação. Este processo intensificou a designação de responsabilidade pela manutenção das residências às famílias de operários, existente desde seu erigir, de modo que estas casas, em contraste com as ruínas, formariam até hoje um ambiente cotidiano de preservação e cuidado. De acordo com a pesquisa de Eva Blay (1985), no entanto, em algum momento não especificado o número de parcelas delimitado

63 O Movimento de Ocupação de Espaços Ociosos é protagonizado por coletivos de artistas, muitos deles sendo artistas de rua sem vínculo com grupos organizados. Em campo, entrei em contato com as ocupações Ouvidor e Casa Amarela, ambas nas imediações da Roosevelt e do Minhocão.

pelo INPS foi ampliado sem explicação, de modo que os “proprietários” não teriam, até o momento, o contrato de aquisição de suas casas em mãos. Isto é relatado apenas por seus moradores, desestabilizando o espaço das vilas operárias como “um exemplo de paz e harmonia” (*Ibid*, p. 1).

Dona Deolinda, em diálogo com Blay, sublinha estes contrastes, adicionando algumas outras tensões que desestabilizam (se um dia foi estabilizada) a construção da Maria Zélia:

Em 1924 teve aquela revolução. Nós ficávamos todos lá, na fábrica. Lá era mais seguro. Jogavam granada, dormíamos lá. Mandavam comida. Onde é essa venda era um restaurante [hoje o Armazém 13]. Faziam comida e mandavam pro pessoal da vila. Agora eu digo que aqui a gente não manda nada. Conheço pessoas que foram desapropriadas três vezes! Na minha casa não ponho um tostão pra reformar porque até hoje os papéis do INPS não estão certos, como não está para ninguém na Vila... A gente compra mas pode perder a qualquer momento, apesar de estar pagando. Não se tem documentos. Veja lá se eles desapropriam os ricos! Nós aqui não mandamos nada. Eu lhe digo que o governo faz como quiser com os pobres. Desapropria, resolve cobrar mais. É como dizia aquele ditado do tempo da minha mãe: 'Se a morte se comprasse ai dos pobres, o que seria? Os ricos comprava a morte e só os pobres é que morria' (*Ibid*, p. 234)

Bem, junto a estas histórias é possível, segundo Eva Blay, “destruir essas fantasias” (*Ibid*, p. 1) sobre a harmonia do social e do urbano na forma de vilas operárias, buscando recompor as problemáticas e tensões que afetam a relação entre moradia e cidade até o presente. Basta caminhar brevemente pelo Centro de São Paulo para compreender essas fantasias referidas por Eva Blay, como se elas não tivessem dado certo. Mas qual o sentido de sua destruição? Isto é, como esta destruição opera, e se opera, quais são seus efeitos? Mais do que a destruição de imagens fantásticas, o que parece estar em jogo aqui é a reconstrução de eventos históricos que problematizam o estado atual das coisas, promovendo a consciência de um estar, habitar e viver à luz de um passado distanciado e refletido no presente. Justificam-se assim as ressignificações destes lugares, a Vila Maria Zélia, por exemplo, como lugares *de* memória e *de* consciência que despertam a atenção de conselhos e empresas de preservação da aparelhagem urbana em São Paulo.

É aqui que a imagem da morte trazida por Dona Deolinda, mencionada anteriormente com Eva Blay, demonstra sua saturação. John Collins (2013), junto a alguns interlocutores na Ladeira da Misericórdia, no Pelourinho, já trouxe à tona a ligação possível entre a palavra

“tombar”, isto é, o ato de registrar um bem patrimonializado, e “cair”, imobilizado, “morto” (*Ibid*, p. 171). Não cabe aqui refazer seus passos, tampouco estabelecer uma comparação entre ambos os contextos, mas atentar ao movimento etnográfico que liga a Torre do Tombo, nome do arquivo nacional de Portugal e título do registro das ações patrimoniais aqui no Brasil, à imobilização ou à morte, ao fim. Os empreendimentos e discursos de patrimonialização denotam a morte na medida em que operam a partir da fixação de uma forma ou fenômeno cujas origens podem ser remontadas a algum evento passado, cristalizando-as em signos *da* história no presente, e não *na* história, em seus fluxos contínuos, “ainda não finalizados” (*Ibid*, p. 182). Ruínas seriam assim, à luz das pesquisas de patrimonialização, formas que exerceram determinada função no passado e cuja disfunção no espaço atual das cidades reivindica sua passagem por um processo de ressignificação que opera a partir de sua consideração como um “capítulo fechado” da história, sendo sua preservação um meio através do qual seus “signos monumentalizados” passam a funcionar.

As such, they permit claims about a past moment which, abstracted or distilled from them, requires their preservation, but not necessarily their ongoing activation. They no longer serve as active signs in ongoing history, but rather as testaments to what supposedly has taken place. And this is one reason that heritage has been described as a secular sacred set off from the everyday (*Ibid*, p. 182).

A superfície, ou, melhor dizendo, a fachada da preservação, no entanto, entra em conflito com as movimentações que ativam histórias cotidianamente, nos desníveis próprios à relação entre patrimonialização e habitação. Não se trata, segundo Collins, de negar completamente estes signos como se eles estivessem realmente fora da história, uma vez que eles exercem sua força no desdobrar próprio de suas ações. Importa, com efeito, em atentar às forças que eles exercem e à maneira como, por sua proximidade existente, ainda que negada, com a vida cotidiana, passam a operar como signos *na* história, apontando para movimentações de ativação, na performatividade que subverte, ou, melhor dizendo, na historicidade performativa (*Ibid*) desempenhada pelos atores que participam destas relações, não somente desconstruindo, mas realmente destruindo, os pilares de sua significação.

A destruição das fantasias acima aludida estaria fazendo as vezes de um abordagem historiográfica engajada às transformações da cidade em seu viés habitacional em São Paulo, mas atentando a estes caminhos, pensando nas brechas ou desníveis sob suas formações, cabe

trabalhar com a densidade desta figuração que conjuga de forma bastante viva alguns elementos por onde operar. Assim podemos retornar ao habitar, junto ao fazer teatral, pensando não só na performance que ele dá a ver através de uma peça engajada à materialidade do lugar que informa seu conteúdo, mas à performatividade mesma destes encontros entre habitação, histórias e moradias. Tal densidade pode ser percorrida, penso, não apenas na subida, pela dramaturgia de *Hygiene*, da “realidade das dificuldades da política habitacional do país, sobretudo verificada em São Paulo em propostas de ocupação de edifícios vazios na área central” (REBOUÇAS, 2010, p. 71) mas nos rastros, afazeres cotidianos e materiais empilhados em formas de palavras no caderno de campo para a direção de arte da peça:

Escadas, bancos de tamanhos e cores variados, a maioria já gastos pertencentes à escola e à igreja, cordas e fitas, barbantes. Saídas pesadas e leves, xales, bacias, tinas, cestos, pregadores de roupa. São os pregos existentes nas paredes e portas, as frestas proporcionadas pelo frouxo da corrente do cadeado, o gancho e a grade do janelão, sua luz permitida que inunda o piso e os pilares em regiões específicas. A falha, a idade dos materiais, as várias demãos de tinta já gastas das paredes, as gambiarras, as tábuas apodrecidas resistindo. A precariedade das instalações e equipamentos (como água, luz, banheiro) [...]. Castiçais, velas, folhas e flores secas e frescas, água, fogo, pequenos pratos e talheres toscos, tocos de madeira, pedaços de tijolo (*Ibid*, p. 86).

A invasão negociada empreendida para a criação do espaço teatral pelo Grupo XIX, ocupação que compartilha com aqueles que “não tem onde morar” seu método e o perigo que o acompanha, permitiu engendrar um partilhamento de sentidos a serem desenvolvidos em suas encenações. Mais do que a produção de uma figura transparente do passado na presença do Grupo na Vila e na criação de suas peças representando a realidade do lugar onde está inserida, o empilhamento de “coisas” no caderno de campo de Rebouças (*Ibid*) indica espaços de tensionamento a serem acionados em qualquer encontro fortuito com eles, evocando presenças, ausências, apresentando composições provocativas. A maneira de lidar com elas pode ser através de uma peça, apostando nas intervenções que ela pode provocar em seu desenvolvimento. *Hygiene*, especificamente, foi montada a partir de uma trajetória livre traçada pelo público, que andava pela Vila enquanto recebia indicações da próxima cena a ser vivenciada. Mas é uma atenção maior aos caminhos que escapam desta trajetória, apostando mais na itinerância sobre seus fragmentos e na densidades deles, que possibilita pensar no

registro das intervenções que escapam à representação do espaço (LEFEBVRE, 1991) e ao controle cênico. Neste sentido, voltar-se à Maria Zélia, investida por um fazer teatral que traça junto a ela itinerâncias sobre as várias cenas que ela pode dar a ver ou formar, suscitam uma habituação que carrega consigo também ocupações outras. Habituação incerta e por isso produtiva, não operável por binarismos analíticos de base: o real e o imaginário, o representado e o vivido, o lugar e sua representação, e que frente a estas composições nos limites do Centro, convocam seus deslocamentos a um espaço aberto de interpretação, a uma poética que forma e dá sentido ao real (CARDOSO, 2007).

Atentando a estes movimentos, em minha primeira visita à Vila em 2016, uma das moradoras de lá me contava sobre a descaracterização de suas casas pelo Condephaat, e o embate travado entre a associação de moradores da Vila com tais ações que buscam valorizar seu espaço através da preservação de um “capítulo encerrado”, como diria Blay, da história paulistana, isto é, através da separação de índices materiais remontáveis a uma origem histórica descolada de suas ocupações, ou habitações, no presente. Fui acompanhando essas tensões.

O Caminho é o de sempre – linha verde, linha vermelha, ônibus. Chegando ao metrô Belém, sigo em direção à plataforma que possui três linhas de ônibus que sobem em direção à rua Catumbi. O ônibus Vila Zilda demora em torno de dez minutos para começar a viagem, e passando pela área que circunda a estação de metrô, começo a perceber, mais uma vez, que as lojas, galpões e garagens, com suas portas fechadas repletas de pixos, começam a surgir. Embora todos esses estabelecimentos permaneçam aparentemente fechados, as ruas são mais ou menos ocupadas por mulheres com bebês embalados em panos de algodão, sobre suas costas, homens vestindo roupas de tom escuro mas não completamente preto, senhoras com roupas de tecido fino portando pequenas bíblias. Desço na Rua Catumbi, n. 450, junto com um homem vestido com roupas formais. Viro à esquerda na rua Cachoeira e caminho calmamente por entre dois paredões: um deles faz os muros de uma fábrica, e o outro faz os galpões da fábrica Goodyear. Em frente a esta fenda, os portões da Maria Zélia convidam para a festa de fim de ano da Vila, a última antes do centenário, a comemoração de fim de ano da

primeira vila operária de São Paulo. Chegando ali, cerca de nove *food trucks* se organizam em frente ao Armazém 13 – sede da Associação Cultural Vila Maria Zélia e também residência artística do Grupo XIX de Teatro. Ali dentro, algo entre 20 barraquinhas de venda de artesanato foram organizadas pelas senhoras e senhores moradores da Vila. Estão vendendo toalhas costuradas à mão, roupas compradas no Bom Retiro para serem revendidas, bijouterias, quadros que também podem ser porta-objetos, sabonetes artesanais, bonecas de papel machê e cabaça. Como ainda não conheço quase ninguém, a não ser os integrantes do Grupo XIX, pergunto a uma senhora que vende toalhas se ela teria avistado D.. Desde a minha primeira visita, neste mesmo Armazém, não a vi mais. Lhe digo que seria só um oi, estou ali mais para “*desenvolver contatos, etc.*”. A senhora em questão – Dona D. –, a vi logo cedo, junto à presidente da Associação Cultural.

“*Você quer saber da história da Vila?*”, Dona W. pergunta a mim, quando respondo positivamente. “*Eu não sei de muita coisa. Sou muito tímida – se alguém, que nem você, chega para falar comigo, eu falo numa boa. Agora eu ir falar com alguém, já não vou. Por isso não conheço quase ninguém aqui. Claro que eu tenho alguns vizinhos amigos, mas só vizinhos mesmo. Dessa rua aqui até o fim, me chamam pra tomar chá, pra conversar, eu vou. Eu chamar, não chamo, não*”. Vou falando com ela que para mim também é muito difícil puxar conversa, fazer amizade, “*a gente que é tímida sofre*”, ela responde. Pergunto para Dona W. se ela é moradora.

Dona W.: Sim, desde 1973. Eu sempre gostei daqui. Tinha uns familiares aqui e vinha visitar, eu morava antes de aluguel ali na [Rua] Catumbi, meu marido era funcionário público e a gente gostava muito daqui. Tudo muito tranquilo. Aí quando saiu o leilão a gente deu o lance. Cinco anos depois eu me separei do meu marido e fiquei com a casa.

Após uma conversa longa sobre a história de compra da casa e alguns embates com órgãos de patrimonialização, Dona W. volta-se para a porta do Armazém, salientando a calma do lugar:

Dona W.: A vida aqui é assim, por isso eu gosto daqui. Eu tô expondo aqui hoje não é por nada, é só porque preciso ajudar minha irmã, que tá com reumatismo. Eu vi a Dona F. passando por aqui e perguntei se ia ter bazar. Ela falou que sim

e eu tô aqui. Mas eu não me envolvo muito com o pessoal da Associação. Nem no teatro, eu venho. Eles são meus amigos, mas eu não venho não.

Eu: Por que?.

Dona W.: Por que teatro tem que ser bonito, né. Aqui é muito feio. Olha isso aqui. Tinha que fazer alguma coisa, olha aquele buraco na porta. Trocar essas portas, pelo menos. As minhas amigas vêm nas peças e me chamam. Falam “vamo lá”, e eu falo “eu não, é muito feio”. E elas falam, “mas é pra ser assim mesmo, é teatro do século XIX”. [Gargalhando] Ah, eu não venho.

Segui com as visitas à Vila, ora acompanhando os processos criativos do Grupo XIX, ora assistindo às peças que encenavam no lugar, por vezes acompanhando algumas moradoras, como Dona W., na encenação. Ainda no fim de semana comemorativo ao centenário, pude presenciar pela primeira vez a peça *Hygiene*.

5.1 “Uma festa amarela”



Filmagem da peça Hygiene / Vila Maria Zélia

Cerca de trinta pessoas se organizam de costas para uma câmara, esta que permite a imagem que descrevo logo agora. Um personagem, com vestes totalmente tecidas em algodão cru, cujos tons variam entre os mais escuros, do seu chapéu, até os mais claros mas ainda assim um pouco encardidos, de sua camisa e sua calça, pede para que toda a plateia, então de costas para a câmara porém de frente para a cena, vire-se em direção às lentes. “*Vocês não querem aparecer no retrato?*”, ele brada. Todos posam agora de costas para o enquadre da cena, montada junto à fachada e às portas da igreja da Vila, abertas. Um efeito de som faz o *clic*, que não evoca em nenhum sentido o som discreto de uma câmara compacta, mas sim o frondoso e ao mesmo tempo agradável som de um estourar de lâmpadas característico àquele que emana junto ao breve clarão do mecanismo de iluminação de máquinas fotográficas compostas no século XIX. A imagem congela rapidamente em preto e branco, e seguimos.

Flausina: essa foto hoje é viva em cores. Amanhã será preta e branca, e um dia ficará amarela

Dalva: amarela como a nossa noiva

Flausina: amarela como a nossa vida

Dalva: amarela como a nossa peste

Flausina: e é pra nossa noiva amarela que fazemos hoje a nossa festa

Dalva: daremos vida ao teu sonho, noiva, e contaremos a nossa versão da história

Flausina: a história de uma gente que as fotos oficiais não revelam

Dalva: por isso prestem muita atenção, pois vós sereis testemunhas

Flausina: da luta entre as novas avenidas caídas contra as ruelas velhas e caídas

Dalva: contra o inimigo branco da higiene propomos uma festa amarela

(Trecho da peça Higiene – Grupo XIX de Teatro)⁶⁴

64 Filmado, editado e publicado por Sesc TV em 5 de agosto de 2014. Todos os trechos da peça foram aqui transcritos a partir do vídeo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=g6rGfaJzQ8> (acessado 24/01/2018). Demais trechos sem esta identificação são retirados da dramaturgia da peça, no acervo privado do Grupo XIX.

O que passo a descrever aqui se dá pelo início da Peça *Hygiene*, pelo Grupo XIX de Teatro, em frente a Igreja que fica dentro da Vila Maria Zélia, perante seus portões de entrada. Escolho começar esta descrição não por meio de minha participação na peça como espectadora, nas oportunidades que tive de fazê-lo, mas sim junto à filmagem da peça pela TV Sesc. Essa escolha se dá por alguns jogos que a filmagem estabelece com o tema da peça, que trata de questões habitacionais na cidade de São Paulo em seu período de industrialização, mas o enredo principal se desenvolve na preparação de uma festa de casamento para a Noiva que acabamos de ver. A itinerância da peça nos leva a acompanhar o cotidiano de uma vila em que o grande cortiço onde a Noiva reside se torna palco para as violências desveladas por políticas de higienização.

O filme, por sua vez, tem o intuito manifesto de evocar alguma ambiência “antiga” imaginada no momento da filmagem. Não só a peça trabalhava alguma ideia convencionalizada nas narrativas históricas sobre a virada do século XIX na São Paulo industrial, como também as imagens produzidas junto às cenas gostariam de elaborar tal imagética a partir de montagens possibilitadas por mecanismos e *softwares* de edição, dotando de uma qualidade outra a experiência de estar em um enquadre teatral. Nele, figura uma rua repleta de cortiços onde residem lavadeiras, crianças empregadas, italianos como seus patrões, prostitutas com seus trapos, mutilados com seus acoplamentos, os carrinhos de mão. É como se o vídeo perguntasse “e se vivêssemos todos nesse período?”, afinal de contas, estamos, junto às imagens, em um lugar que, embora não traga muito em sua disposição física uma consciência histórica tão transparente como querem as pessoas que se dedicam a preservá-lo tal como ele foi construído em 1917, se torna espaço possível de criação para algum estalo de percepção capaz de proporcionar, junto ao evento teatral e ao evento filmográfico sobrepostos, algumas experiências. Elas compartilham situações em que se encontravam esses personagens que separam a partir de uma linha muito tênue a pessoas implicadas de uma realidade histórica composta, e pessoas dispostas a assisti-la a um palmo de distância, ora da tela em que tais imagens são projetadas, ora dos atores e atrizes que compõem suas cenas.

Aqui, no entanto, a transmutação das cenas em filme, do filme em texto, não evoca tais experiências, ou a suposição delas tal como construí aqui no desenvolvimento da narrativa. O que pode ficar em meio a tudo isso, quer dizer, o que a ambientação do texto

pode sugerir, é a apresentação de uma vila construída em 1917 e que, em 2018, ainda exista como formação concreta, a própria forma física do espaço ainda de pé, suscitando o interesse de pesquisa. Também em suspensão na narrativa estão procedimentos de patrimonialização que investem a Vila de uma certa história um pouco afastada das experiências de pessoas, personagens atores, atrizes, espectadores e produtores de vídeo do SESC. Estes contextos – patrimonialização, uma vila construída há mais cem anos – podem ser trazidos em outro momento oportuno, isto é, tais contextos possuem seu poder para a sequência da narrativa, e procurarei me valer deles em momentos em que produzam sentido junto às muitas falas que foram partilhadas tanto em eventos que diziam respeito especificamente ao lugar quanto à comemoração de seu centenário.

Tal opacidade gerada pelo vídeo da peça, no entanto, também exerce seu poder agora. Escolho descrever a filmagem da peça *Hygiene* como um ponto de vista entre tantos, inclusive o meu, procurando estabelecer alguma focalização no jogo de cores, transparências e acinzentamentos produzidos no vídeo. Ele transforma imagens moventes em imagens em cores paradas e em seguida em imagens em preto branco, compondo junto a tudo isto a primeira cena da peça, que sobre tons sépia, intensifica algum amarelamento. Menos do que delinear todas essas camadas de histórias – patrimonialização, Vila centenária, história linear do processo violento de urbanização em uma cidade brasileira, penso em tal opacidade como uma maneira de percorrer não seus detalhes, mas a intensificação de formas narrativas ou expressivas densas. Elas estão enredadas no ato de encenar histórias em lugares convencionalizados como históricos, em peças que se utilizam mais do que pode vir a ser de um lugar com tal carga, do que propriamente de discursos buscam caracterizá-lo hoje através de mecanismos de promoção de uma certa conscientização histórica.

Sugiro esta intensificação como um outro espaço a ser percorrido, como já falou certa vez Walter Benjamin, sobre aquela realidade que “chamusca” a imagem, sobre aquilo que centelha a partir da fotografia: “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (1987, p. 94).

Porventura iniciar um percurso também amarelo, como a foto tirada simultaneamente em temporalidades tão distintas quanto a do vídeo, da câmera invisível que faz parte da

dramaturgia da peça, da peça, e da câmera real que a filma. Amarelo como a noiva, amarelo como seu vestido.

O vestido da noiva é algo bastante caro à história do teatro e da dramaturgia feita no Brasil desde Nelson Rodrigues. Penso nisso me lembrando de quando Janaína, atriz do Grupo XIX, me contou sobre a primeira vez em que atuou em sua vida, se utilizando do vestido de noiva de sua mãe para montar a peça deste autor, *Vestido de Noiva*, carregando-o no ônibus junto aos demais objetos da montagem e caracterizando-o com tinta vermelha-sangue. O vestido de noiva da protagonista da peça *Hygiene*, encenada não por Janaina, mas por outra atriz, que montou tal personagem sem falas porém bastante carregada de silêncios e gestos que querem dizer bastante sobre o amarelo que venho trazendo, no entanto, pode ter pouco a ver com este de Nelson Rodrigues.

Como nos contam Flausina e Dalva, a lavadeira e a prostituta, encenada por Janaína, o vestido da Noiva Amarela é totalmente feito de remendos de roupas ora usadas por uma, ora lavadas por outra, todos elencados cuidadosamente para o grande vestido, e todos também feitos neste algodão passível do processo de amarelamento do dia a dia de lavagens no rio. Na temporalidade construída da encenação, o rio corre lado; no tempo em que ela partilha com o público, ou no tempo “presente”, corre abaixo da Vila.

Remendos tão encardidos como os do personagem que abriu este texto bem como o vídeo da peça, que brada “contra o branco da higiene”, tornam-se os remendos do vestido da noiva, muda, que podem dar uma pista sobre o que pode vir a ser de um evento, como um casamento. No entanto, o início da peça orienta de saída a trama complexa de narrativas não passíveis de encerramento em nenhuma das categorias de registro mobilizadas nesta descrição:

Flausina: e eu digo sempre: se tem festa, é pilha de roupa suja.

Se tem desgraça, é pilha de roupa suja também.

Porque lavagem de roupa suja, essa sempre tem e agora que já dei início à lavagem, eu parto

Dalva: eu, Dalva de Todos os Santos, da parte que é minha proponho um pacto entre os que aqui chegaram.

*Que o casório de nossa noiva seja um dia marco onde transitaremos na fronteira
Um pé que se foi e outro à espera
E sob a luz desse céu dizemos que há de ser na alegria e na tristeza que o
próximo passo vai ser dado
(Trecho da peça *Hygiene* – Grupo XIX de Teatro)*

Pode ser que uma das formas de intensificação do evento teatral seja o próprio vestido de noiva. Como sobreposição entre dois eventos, um que estabelece uma estrutura narrativa dramática justificada sobre outro, a representação de um “rito de passagem” (VAN GENNEP, 2013), ele estabelece um regime fabular a partir de onde a trama é construída com o apoio de outros elementos do drama que passam por construir, um a um, o grande tema de que trata a representação como um todo. Vestido de noiva amarelo, vestido de noiva manchado de tinta vermelha ou sangue, a depender do enquadre a ser mobilizado para a interpretação e experiência da peça, de saída já estabelecem um contexto, um enredo, um fundo a partir de onde nos posicionamos frente ao que é apresentado. Mesmo assim, entre *Hygiene*, sua filmagem, e a descrição que faço aqui como uma ponte entre minha própria experiência junto ao grupo XIX, nos ensaios para a peça e na encenação da peça em si, o vestido da noiva amarela foi adquirindo outros sentidos. Eles foram sendo progressivamente desfeitos ou distanciados de uma reflexão inicial que tive quando entrei em contato com a peça e com o grupo. Como o *flash* que tornou a foto em cores da peça no preto e branco da fotografia em vídeo, transponho a descrição rapidamente alguns passos para trás, “*que então o próximo passo vai ser dado*”, junto à Noiva Amarela.

O que parecia me chamar a atenção no início, ao que me lembro, seria uma relação entre um ritual de passagem bastante convencional e sua encenação na construção de um espaço teatral em um lugar não convencionalizado para tanto, o que já admite em si alguma densidade no balanço entre a encenação de um drama e a escolha de montá-lo em um lugar que carrega consigo algumas histórias que ajudam a produzir a realidade a ser encenada na peça. Isto é, poderia ser interessante encenar um casamento em uma igreja de “verdade”, do mesmo modo em que seria interessante trabalhar reflexões sobre moradia e higiene implicadas no processo de industrialização paulistana em uma Vila construída nesse momento histórico –

virada do século XIX – para exercer exatamente esses fins. Moradores de cortiços da “época” em questão ajudam a organizar tudo isso enquanto personagens-chave rodeiam a noiva para a produção de uma festa pós cerimônia, e convidar a todos os presentes (a plateia) intensifica algum borrar de fronteiras entre o tempo presente, o tempo encenado, e o tempo em que se percebe a Vila Maria Zélia também com uma “história de vida própria”, com um enredo bem estruturado construído ao longo de todos os anos que se passaram desde sua inauguração pelo industrial Jorge Street.

É neste borrar de fronteiras e através do estabelecimento de uma “esfera” ou de um corpo narrativo que se funda entre tempos em que os interesses de encenação mencionados anteriormente operam. Uma atenção maior à construção da espacialidade teatral, exerce outro tipo de força na composição da peça, ao elaborar os “sentidos que o espaço impõe a encenação”, para trazer à tona “a realidade das dificuldades da política habitacional do país” (REBOUÇAS, 2010, p. 71). Algo bastante distinto à sala preta, cuja planta estruturalmente quadrada convencionalmente divide o espaço cênico entre proscênio, plateia, camarim, e também outros elementos que, ao diferirem levemente de edifício teatral para edifício teatral, compõem o que se entende como sala de espetáculo.

Certa vez me contou Lubi, diretor de arte do grupo, sobre as energias criativas do grupo XIX, como acabaram por se desenvolver, adquirir simultaneamente um solo aberto e potente por onde operar, a partir mesmo desta abertura, ou da destruição destas quatro paredes. Pode ser por conta de sua infância em Santos, do contato com o mar, como ele por vezes referenciou sua jornada, remetendo quase sempre à sensação do vento, da maresia, de lugares vastos onde o olhar se perde. Mas não só desta abertura se fez a “invasão negociada” do grupo no espaço da Vila Maria Zélia, com um espaço fechado onde se organizar, e um espaço aberto onde encenar e buscar proporcionar tais experiências de abertura e crítica a formas de enclausuramento ou fechamento de vida e representação. Mais do que isso, o que parece interessar, continua Lubi, é justamente a composição de temporalidades distintas residindo em um mesmo espaço e criando ali encadeamentos narrativos que mesmo que não possuam uma origem plenamente reconhecível no momento da encenação, deixam após ela lastros, rastros do que se passou, estabelecendo uma história a ser seguida a partir do que ele chama de uma “*ética construída*” junto com lugar, e “[d]essa *sensação invisível que fica de*

um público para o outro, é como se a peça começasse a partir do lugar que a outra peça deixou e isso vale para esse espaço”.

A fala de Lubi, proferida em um contexto bastante distinto ao de composição da peça *Hygiene* ou de interesses sobre a Vila Maria Zélia como espaço de residência artístico/teatral diverso à sala preta, ecoou repetidamente em minha memória ao longo do período do campo e muitos meses após, produzindo sentidos para mim a partir desta “*ética do lugar*” em diversos contextos de reflexão etnográfica. Naquele momento, ele falava sobre a iminência de expulsão e de desmonte da residência artística na Vila Maria Zélia, fruto de alguns desentendimentos burocráticos com o INSS, atual proprietário do Armazém 13. No entanto, penso que a fala densa de Lubi permite trabalhar, junto à iminência de expulsão, do medo e da ansiedade sobre o que está por vir, as possibilidades abertas de um futuro incerto. A fala evoca uma ética de desconstrução da ideia de origem e de apropriação clara ou transparente do espaço ao mesmo tempo em que de potencialização de uma linha de criação possível, para frente, direcionada ao tempo futuro, do “não ainda” mas ainda assim passível de desenvolvimento no presente, mesmo que desconhecido, incerto, nas bordas da morte.

Levando em consideração o “ambiente” em que se desenvolve a experiência da encenação, com a vegetação que cresce enrolando-se e dominando ruínas, poderia ser interessante pensar com Tim Ingold (2012) algumas questões que se formam no “caminho” ou “espaço” que fica entre as peças. Estabelecendo um diálogo com o geógrafo Torsten Hägerstrand, Ingold nos diz que, para ele, todos os elementos que formariam um ambiente, “humanos, animais, plantas, pedras, prédios”, possuem trajetórias que, vistas “de dentro”, demonstram-se como sendo empurradas de trás para frente e, o citando, seria como se elas, com os braços abertos, perguntassem a cada momento “o que eu faço agora” (INGOLD, 2012: 39)? Aqui, seria como encarar a vegetação que cresce na Vila como uma analogia possível no conhecimento do espaço que fica entre as encenações, que não são ligadas por linhas de um ponto a outro, mas “para frente”, de modo que formam uma grande emaranhado de linhas. Parafraseando Lefebvre, Ingold nos diz seria uma *malha* (*Ibid*: 39), e aqui, penso que a malha segue em formação no espaço que “cresce” entre as encenações.

Ao mesmo tempo, Ingold atenta à criatividade e ao modo como sua leitura geralmente é desenvolvida como algo de trás para frente (INGOLD, 2005b), a partir de uma origem e

com sentidos sedimentados em uma certa compreensão individualista e “genial” da arte (HALLAN; INGOLD, 2007). À medida em que este espaço, em formação, cresce, é importante entender tais movimentos como algo *em formação*, que leva as coisas “para a frente”.

Mas, e quanto à *ética do espaço* sendo tecida junto à vida do Armazém 13, com os conflitos com o INSS, com da iminente paralisação das atividades teatrais naquele lugar? Penso que com tal ética, as narrativas que vão sendo tecidas neste espaço de temporalidades cruzadas, envolvidas e envolventes, criativas nos sentidos históricos, teatrais, políticos e estão engajadas já a fragmentações que ultrapassam uma compreensão possível da vida e da morte do lugar, nos movimentos e conflitos cotidianos que ele traz a tona e que também faz andar, faz-se desenvolvido sobre essa “*sensação invisível*” interrompida a cada encenação, reunião com moradores, com agentes dos serviços de regulação patrimonial em São Paulo e no Brasil.

Neste momento, ou aqui neste espaço sendo criado a partir do vídeo, da peça, da narrativa e dos silêncios que constituem os fragmentos juntados com Lubi e tantos outros, vale elaborar o que está no caminho, de encontro a estas sensações invisíveis que “levam as linhas para um passeio” ou caminhada (INGOLD, 2007; KLEE, 2001). Simultaneamente especulativa e engajada às práticas teatrais ao longo dos quinze anos de residência na Vila, a formulação das atividades relacionadas ao Grupo XIX por Lubi naquele momento como uma ética funciona a partir das encenações. Que seja na primeira encenação de *Hygiene*, também primeira peça do grupo na Vila, sentidos incrustados no lugar invadiam a dramaturgia, produzindo essa *sensação invisível* que passa mutante e transformativa à próxima encenação, mesmo que através de outras pessoas, talvez não do teatro, talvez não do Grupo XIX, talvez sem contato direto com as práticas anteriores.

Desse modo, o vestido amarelo da Noiva Amarela, que cedia lugar em minhas reflexões anteriores ao campo a uma preocupação com a representação de um tempo histórico em uma peça teatral que trabalha questões de habitação na São Paulo industrializada, passa por uma transformação. Junto à ética do espaço, junto a essa sensação invisível, emergem problemáticas não tão facilmente verbalizáveis. A passagem ritual dupla – de cerimônia católica de casamento e encerramento da peça representada no casamento da Noiva – a partir de onde toda a peça se organiza, não se realizasse plena e completamente. *É como se a peça*

começasse a partir do lugar que a outra peça deixou. Se é possível delinear um começo, parto deste espaço criado entre vídeo e encenação na situação da comemoração ao centenário para construir uma narrativa amarela.

No entanto, antes de percorrer este espaço, percorreremos agora, junto aos caminhos da peça, as linhas que formam a Vila Maria Zélia no tempo em que estivemos lá, atores, atrizes, espectadores das cenas e produtores de vídeo, para então prosseguir com as histórias amarelas, nos buracos dos trapos que vestem o elenco, nas rachaduras dos prédios e também das residências, de moradores e dos artistas do Grupo XIX.

Com duração de em média uma hora e meia, a peça se desenvolve por toda a extensão da Vila, passando por pequenas alterações de percurso durante os períodos em que *Hygiene* é montada. Ao longo de quinze anos, passando pelo vídeo descrito e por sua última apresentação, em 2017, pode-se descrever o percurso da peça sendo inicialmente contornado junto à planta baixa da Vila, de sua entrada, seguindo a primeira rua onde ficam a Igreja e o Armazém.

Ao lado do Armazém, um grande prédio se torna hoje um Museu que foi inaugurado no mesmo mês de comemorações ao centenário. O Armazém 13, por sua vez, foi também armazém de secos e molhados em 1917, depois se transformou em presídio na década de 1930, depois de alguns anos se transformou em residência em sua parte superior, e muitas décadas depois se transformou no galpão onde se estabeleceu a residência do Grupo XIX e a sede da Associação Cultural da Vila Maria Zélia, coordenada por mulheres com mais de sessenta anos que, descendentes de famílias operárias, residem ali desde o nascimento, ou primeira infância, com algumas exceções. Esta é uma linha de vida das histórias que envolvem o Armazém, e a forma como a descrevo aqui é de alguma maneira um eco de sobreposições das falas destas senhoras nas vezes em que fizeram questão de contar essa vida.

De qualquer maneira, o percurso se forma em sentido horário, passando depois do Armazém 13 pela curva onde permanece inalterada a casa de Jorge Street e sua família, a maior da Vila e onde reside hoje uma outra família que pediu para que o percurso da peça fosse alterado para o outro extremo da primeira rua, em sentido anti-horário. Depois da alteração, a peça deveria passar por onde fica hoje o pequeno sobrado desocupado em que

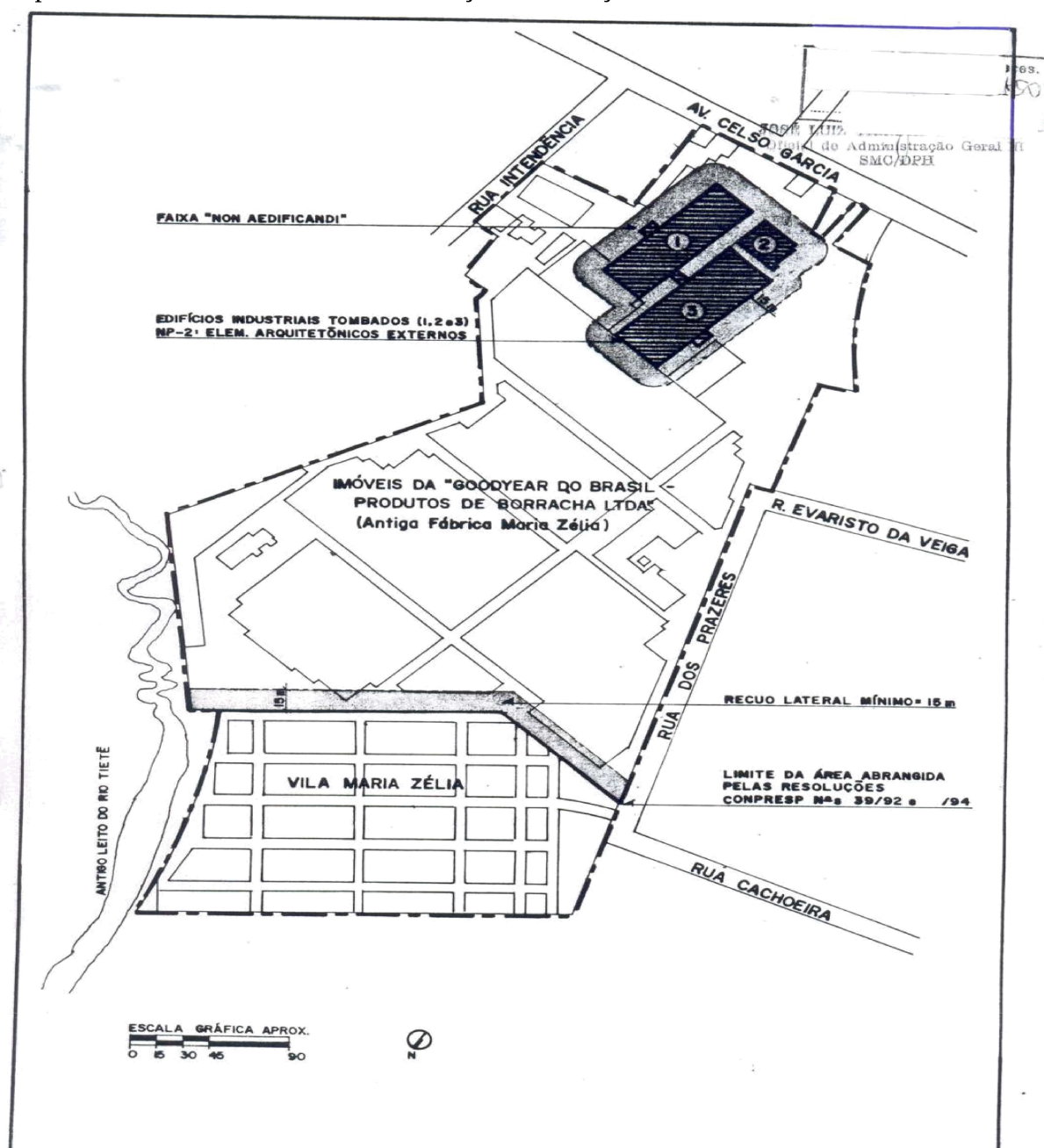
funcionou o Escritório da Maria Zélia durante os primeiros anos de sua habitação. *Foi um telefonema muito louco, me disse o ator certa vez,*

‘tava bem aqui, no escritório, o telefone tocou. Ela disse: “eu entendi o que vocês querem fazer”. E eu disse: “É mesmo, dona [vizinha]?”. E ela falou “vocês querem aliar a vida e a arte, não é? Mas a vida é minha e eu não quero”.

Isso é muito bom! Eu entendi tudo também depois que ela falou isso. E ela continuou “eu vou gastar o meu dinheiro, vou colocar janelas antirruído pra que vocês possam juntar a vida e a arte de vocês, não a minha”.

Então, ‘tá certa. Mudamos o percurso.

Mapa da Vila Maria Zélia em documentação à resolução de tombamento no 39/1992



Fonte: Conpresp - Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico

Nesse percurso, a Noiva Amarela surge de dentro da igreja, levada em uma das mãos por Flausina e em outra mão por Dalva. Após o anúncio e convite para a festa, o caminho é aberto com diálogos sobre moradia travados entre a plateia, o dono do cortiço, e Flausina, que chega a perguntar para algum espectador escolhido, em todas as encenações, o tamanho de sua casa, a quantidade de quartos, a quantidade de pessoas que ali reside, e se ela, junto aos

seus seis filhos e sua pilha de roupas para lavar, poderia juntar-se a eles. O roteiro da peça, inalterado, dá a fala de Flausina a qualquer que fosse a resposta da plateia flutuante: “*nós semo tudo limpinho, não se preocupe, não*”. Isso me levou a uma surpresa e algum sentimento de revolta na primeira vez em que estive na plateia para assistir à *Hygiene*, quando o espectador em questão alterou o roteiro, que eu desconhecia, e após o pedido de Flausina deflagrou: “*se vocês forem limpinhos, é claro que podem morar com a gente*”! A plateia toda exprime algum tipo de expressão não determinado que denota ao mesmo tempo reprovação, descontentamento, desentendimento, surpresa. Após alguns meses me debatendo com esta cena, sem entender muito bem o porquê de os integrantes não terem dado uma resposta distinta àquela fala, e tendo conhecido o núcleo “cru” da peça, sem a interação com a plateia, a conclusão a que cheguei foi a de o rapaz já teria assistido àquela cena ao menos uma vez antes do grande “desentendimento”, entendido porventura apenas pelos atores e atrizes que assistiram à sua intervenção bastante perspicaz e eficaz para os propósitos da peça.

Bem, estas cenas correm ao largo das duas esquinas opostas, a depender do momento que vive o Grupo XIX na Vila, e com a mudança de percursos, alguns trechos da peça também foram alterados, personagens trocados ou não mais existentes na encenação, e o próprio cenário mudava não só de esquina no giro ora horário, ora anti-horário pela Vila, como também foi alterado, principalmente na segunda parte da peça. Das ruínas da Escola de Meninos para as ruínas da Escola de Meninas, logo em frente, a mudança de cenário não alterava em absoluto a disposição das falas do roteiro, ou do enredo que no momento em questão focalizava o cotidiano interno da vida encortiçada, ou da *vida barricada*, na fala de Dalva. As escolas, sem algumas paredes, com escadas parcialmente desintegradas, sem teto e dominadas pelas vegetação, são utilizadas como espaço imaginado para o cortiço, e não diferem muito entre si.

Não pude conhecer a Escola de Meninos, “*cimentaram a porta porque o teto vai cair. A criançada toda entrava aí pra brincar e é perigoso, né?*”, me contou Dona L., moradora da Vila que chegou a estudar na Escola de Meninas quando esta ainda estava funcionando normalmente.

Dona L., na apresentação de *Hygiene* em comemoração ao centenário, caminhava a poucos passos de distância de onde me encontrava, observando a Vila enquanto passava em

frente a sua casa, que não deixa de ser também parte do cenário, da encenação, da cena. Depois de percorrer toda a Vila e suas 27 casas, que em sua maioria passaram por grandes alterações de estrutura, fachada, caminhamos seguindo falas e diálogos, ajudamos o personagem mutilado a arrastar seu carrinho de mão cantando alguns sambas, os homens são convidados a organizar uma roda, feita com as pontas da saia de Dalva, e ela gira entre tecidos amarrados à cintura, distintos aos da Noiva Amarela, coloridos.

A caminhada, lembro, é em direção à festa pós-cerimônia de casamento, e ela vai acontecer neste antigo e velho, destruído salão-cortiço-escola, que Dona L., ainda conosco, revisita. Alguma elaboração da direção de arte, não muita coisa, emerge à nossa visão na forma de varais com outras roupas penduradas, baldes de água que Flausina logo alcança, enquanto a Noiva Amarela sobe em uma das escadarias com seu buquê de flores secas. Adentramos a Escola de Meninas. Na iminência de preparação para a festa, no entanto, nos encontramos dentro do cortiço como fugitivos de agentes completamente cobertos com roupas que, de tão brancas, reluzem sob a luz do forte sol, produzindo uma curiosa aura chamuscante ao seu redor junto à fumaça que emerge da máquina que carregam em mãos. A mudança de clima para a festa ainda se torna mais pesada com a chegada do corpo de Dalva ensanguentado sendo carregado pelo dono do cortiço e então largado sobre o centro da encenação. A partir de então, forma-se o placo abaixo das escadas parcialmente destruídas, e a plateia passa a se organizar espontaneamente em frente a ele. A clara separação entre palco e plateia passa a funcionar, ao passo em que as atrizes e atores deixam de exercer os papéis das personagens anteriormente desenvolvidas para transformarem-se em narradores das vidas reais de pessoas encenadas na peça.

São pessoas que foram trazidas junto à a pesquisa de mais de um ano desenvolvida pelo Grupo XIX em um momento anterior à ocupação do Armazém 13 na Vila, quando eles encenavam outra peça em prédios históricos e vazios ou esvaziados em alguns estados do país, sobretudo São Paulo, e também algumas cidades europeias. Enquanto na Vila Maria Zélia as cenas da peça decorrem entre as ruas públicas da Vila e as ruínas dos prédios esvaziados por sua decadência ou desfuncionalização, nas outras cidades para onde *Hygiene* foi levada, reencenada e apresentada teve-se de estabelecer uma negociação de outro nível para a feitura das cenas. Em algum momento, Renato, ex-integrante do Grupo, traz a questão

de se trabalhar em prédios antigos, ou velhos, ou arruinados, fazendo uma peça sobre moradia nas casas reais de “pessoas reais fazendo coisas reais” (ORTNER, 2011, p. 439):

Você tem que ir de fato falar com as pessoas, cada uma delas, solicitar pra elas que abram suas casas, que ofereçam suas casas, suas sacadas, suas janelas, pra que o teatro possa acontecer. [...] o Lubi defende a tese de que é um pergunta tão absurda, “posso fazer teatro na sua casa”?, que as pessoas deixam, não tem reação e acabam deixando. O Ronaldo faz uma cena na sacada que tem um cara fritando ovo ali atrás, porque ele mora ali.

Tal pesquisa tomou outras proporções após o encontro entre o Grupo e a Vila, e os livros que leram deram espaço ao laboratório de alguns meses feito com moradoras e moradores dali, com gravação de entrevistas, visita às casas, limpeza mínima das propriedades do INSS abandonadas, rompimento de cadeados e barreiras que impediam ali a passagem. Procurando não encerrar os “problemas habitacionais do país” (REBOUÇAS, 2010) ao caso bastante particular da construção de estabelecimentos e moradias exclusivamente operárias na Maria Zélia, tanto as histórias e narrativas partilhadas no momento da participação ativa do grupo no lugar quanto histórias e narrativas históricas presentes nos livros que leram para a peça fizeram parte das personalizações que falam hoje, ontem e depois, até quando não sabemos, na Escola de Meninas. São pessoas a quem as preces dos atores ou personagens, distinção opaca por onde as falas que ouvimos, ora no vídeo, ora na cena presente, ora aqui, apelam na sobreposição de vozes:

Primeira fala: Senhor, rogai por Carmela, que nunca soube onde nasceu, mas morreu em 1899, no Brasil

Segunda fala: Rogai por Eustáquio. Negro, ex-escravo, analfabeto. Terceira fala: Pela Aurora

Quarta fala: Rogai por Giuseppe, operário anarquista. Seu retrato de casamento nunca chegou na Itália.

Quinta fala: Rogai por Maria João, 14 anos...

Sexta fala: Rogai por Helena, que nunca teve filhos mas deixou boas ideias.

Sétima fala: Rogai por Eugênio Contrim Mota. Médico dos livros e das vacinas.

Oitava fala: *Rogai por Dalva. Corpo-barricada morto em 1899.*

Nona fala: *Senhor, piedade de mim, piedade do Pedro, piedade do mundo.*

(Trecho da peça *Hygiene* – Grupo XIX de Teatro)

Médicos, proprietários de imóveis, prostitutas e antigas histórias de antigas famílias falam junto aos atores e atrizes presentes conosco no cortiço, na escola, nas ruas e na Igreja da Vila, exceto, é claro, a Noiva Amarela, e também Pedro, personagem flutuante presente em todas as peças do Grupo XIX, mesmo que só por uma breve passagem em uma oração.

As possibilidades de fios narrativos a serem desenvolvidas a partir deste tema e deste engajamento para a feitura de peça são infindáveis, sempre passíveis de entrelaçamentos em uma outra história, um outro acontecimento na Vila e fora dela, em lugares semelhantes histórica e arquitetonicamente, em outros livros, outras dramaturgias, outros vídeos. Este é um dos pontos em que a prática etnográfica e o fazer teatral alcançam uma grande proximidade ou semelhança. Encontros ou relações estabelecidas para o desenvolvimento de formas comunicativas e de produção de conhecimento no contato entre maneiras diversas de praticar espaços convencionalizados como históricos, com suas cargas apreendidas e elaboradas, no teatro, no texto e no contar, de maneiras distintas.

Embora a mudança de contexto da peça, em outros lugares, não altere completamente sua dramaturgia, pequenas adições ou referências coletadas pelo grupo em dias anteriores a tais encenações transformam, em graus distintos a depender da perspectiva e do envolvimento de quem participa da encenação específica, as experiências e vivências semeadas no lugar. A prática teatral nomeia tais pesquisas como laboratório, e penso que o laboratório desenvolvido na Vila se aproxima bastante da prática de pesquisa que desenvolvi ali, dez anos depois do vídeo feito pela TV Sesc.

Os frutos deste trabalho semeado entre ruínas e casas, entre prédios públicos abandonados, dominados pela vegetação e casas cuidadosamente transformadas ou não, algumas também em um estado próximo ao que se encontra as propriedades do INSS, são não só as encenações e as dramaturgias de *Hygiene* e tantas que foram feitas e apresentadas após,

mas também algumas outras atividades desenvolvidas pelo Grupo junto à Associação Cultural Vila Maria Zélia.

Até antes mesmo de ela ser instituída, algumas práticas buscavam trazer do trabalho conjunto do Grupo com as moradoras e moradores algumas notações históricas a respeito do desenvolvimento de suas vidas naquele lugar. Filmes foram projetados nas paredes das casas que serviram como cenário para eles mesmos, muitas décadas antes, como, por exemplo *O Corintiano*, de Mazzaropi, de 1966. Projetos foram escritos, entrevistas foram dadas e os trabalhos do Grupo em relação com as histórias e vidas da Vila foram sendo desenvolvidos a partir de uma forte atenção à situação do lugar e às histórias de vida que o ocupam, que o habitam e que o produzem da maneira como ele se encontra e se faz contemporaneamente. Tais narrativas são importantes sobretudo como outra forma de contar os acontecimentos que cimentam uma Vila Operária ainda hoje, sendo habitada não só pelos filhos e filhas, netos e netas de operários, *moradores jovens*, como são chamados, mas ocupada por um grupo de teatro que traz também os seus, outros grupos, outras dramaturgias e outras encenações que se valem deste espaço.

Espaço que em si, aos olhos desatentos, já se constitui como uma cena perfeita capaz de remeter facilmente os que o presenciam ou os que o assistem a um passado remoto, mas ainda assim ligado ao presente, mesmo que de maneira opaca, não transparente. Trata-se de uma superfície elaborada junto a esses cenários e através dessas teatralizações da história ao longo desses cem anos, por esses sujeitos bem como por agentes inseridos nas políticas públicas patrimoniais no Estado de São Paulo, as empresas que anteriormente foram proprietárias destes estabelecimentos, outros produtores, etc.

No entanto, é no *espaço invisível* que fica entre tais atividades e o engajamento de diversas mulheres, atores, atrizes e produtores que falam de maneira distinta, atravessando o conteúdo das peças, entrevistas, vídeos, imagens e projetos.

Como o casamento da Noiva Amarela que nunca aconteceu. Embora ela, enquanto personagem, seja a única que permaneça através de sua mudez no pacto fabular estabelecido no início da peça, todos as demais personagens desfazem-se de uma ansiedade esperançosa do início através da destruição de suas narrativas fabuladas - corpo barricada ensanguentado,

expulsão dos moradores do cortiço após a invasão de agentes de higienização e demolição que invadem sua casa ou, para nos localizar novamente na narrativa entre tempos, a Escola de Meninas. Ao desfazerem suas personagens, quebrarem o *pacto fabular* na busca de focalizar a atenção a questões difíceis de lidar a respeito de aspectos habitacionais que são parte de uma carga histórica carregada neste lugar e para além dele, em tantas outras Vilas e cortiços de pé no Centro de São Paulo, paradoxalmente é construída a separação entre palco e plateia, quando esta deixa de poder falar também.

Quando o silêncio da Noiva Amarela passa a ser partilhado pelas demais pessoas que se encontram para assistir ao espetáculo, que não é mais o dela, não é mais sua festa, alguma densidade é encontrada sobre a dramaturgia da peça, mas transpõe seu conteúdo para atingir outras formas, outros lugares, decerto não narrativos, não passíveis de tal exercício fabular, ou formulável em outras instâncias na encenação e para além dela. Ao largo do espaço sendo construído na narrativa que elaboro aqui, junto a tantos ecos, dramaturgias e cenas, pudemos acompanhar alguns eventos que marcam a Vila Maria Zélia, o Grupo XIX, e algumas histórias que dão forma ao enredo habitacional, urbanístico e industrial na cidade de São Paulo. Através de suas margens, margens literais que acompanham o Rio Tamanduateí na divisão entre as Zonas Leste e Centro, bem como margens estoriadas (CARDOSO, 2007), onde Flausina e Dalva se escoram para poder contar, como dito no início da peça. Junto a margens estoriadas e também presenciadas junto às senhoras da Associação bem como às pessoas que participaram das mesmas encenações que eu, procurei trazer a densidade dos enredos históricos construídos junto com o lugar.

No entanto, é no silêncio e nos gestos que quero me ater, nos processos de amarelamento e arruinamento que, com efeito, não estão tão transparentes nas paredes carcomidas e nos tetos inexistentes, mas ressoam a partir mesmo de alguns rastros, ruídos, olhos arregalados e sorrisos pela metade das cenas e encenações, para contar não só uma outra história possível neste lugar, mas fazer reverberar este espaço de maneira outra, uma maneira eminentemente teatral. Um espaço silencioso – não silenciado – é construído na peça junto a quem assiste, a partir da composição entre personagens fictícios criados pela direção de arte da peça, que os cria respeitando as histórias que o lugar impõe à dramaturgia, como vimos anteriormente. Valendo-se deste campo de força, o silêncio da noiva amarela e o corpo

barricada de Dalva formam camadas entre narrativas históricas oficiais e a ficção que pode jogar com elas, trazê-las à tona de uma maneira renovada. Penso que estes movimentos são o que permitem uma forma de performatividade histórica que se afasta de aspectos totalizantes e suas rupturas, possibilitando transformações do que se sente ao presenciar a peça, seja através de um vídeo ou pisando no concreto que forma suas cenas. Por que a totalização leva ao “acabamento”, à impossibilidade de futuro sob as égides de um passado transparente, ecoa a fala do historiador Hayden White a respeito da narrativa histórica:

“The historical narrative [...] reveals to us a world that is putatively “finished,” done with, over, and yet not dissolved, not falling apart. In this world, reality wears the mask of a meaning, the completeness and fullness of which we can only imagine, never experience. Insofar as historical stories can be completed, can be given narrative closure, can be shown to have had a plot all along, they give to reality the odor of the ideal. This is why the plot of a historical narrative is always an embarrassment and has to be presented as “found” in the events rather than put there by narrative techniques” (WHITE, 1981, p. 20).

Onde estaria a Vila Maria Zélia, em sua construção invocada tanto por políticas públicas de patrimonialização quanto por fazeres cotidianos de transformação e cuidado senão na apresentação “encontrada”, que colabora com o estabelecimento desta forte narrativa histórica que acompanha a “realidade da política habitacional” em São Paulo? Este tensionamento acionado por White pode nos fazer estranhar alguns apagamentos que pululam junto ao corpo barricada de Dalva, ao cortiço encenado em si mesmo, sua arquitetura, sua disposição real e imaginada, que no entanto não serve de proteção como tantas outras paredes de outras tantas Vilas e condomínios. Corpo barricada que entrincheira a violência da higiene ao mesmo tempo que tolhe narrativas históricas, encerradas, não passíveis de criação por outras fontes. Mesmo que o corpo barricada de Dalva, ensanguentado, possa remeter ao encerramento na leitura energia disposta por Janaína para o pacto fabular estabelecido entre ela e esta personagem-pessoa-real dos livros de história, tal trincheira, enquanto fechamento, vai de encontro aos encerramentos de que nos fala White a respeito das narrativas históricas após Hegel. Encerramentos como completude que, segundo ele, intimam à identificação de outro tempo em vez de convidá-la à imaginação (*Ibid*, p. 20).

Desse modo, podemos pensar no fechamento da barricada, do cortiço encenado, ou dos corpos de Janaína e Dalva, como não encerramentos, ou como o contrário das resoluções

do real de que falam White e outras pessoas a quem possamos recorrer no aporte aos estudos do que se diz acerca das histórias contadas, oficial e não oficialmente, narrações que, diversamente, são passíveis de localização, por exemplo, em uma Vila no extremo leste do Centro de São Paulo.

Também poderíamos conceber a não realização total do casamento da Noiva como uma dessas problematizações que possibilitam uma desconexão crítica com o passado ao passo em que convidam a reflexões e criações direcionadas ao futuro. Neste sentido, a densidade encapsulada nesses detalhes poderia também, penso, levar os eventos que o significam para um passeio, sem deixar, no entanto, de ser um caminho potencial entre peças, entre brechas de histórias. Quero me aproximar, assim, dessas histórias outras, junto aos caminhos que a performance segue e também, em um espectro mais geral, que a ocupação de “lugares históricos” por fazeres artísticos em São Paulo segue; articulações entre passado e futuro nas margens do Centro.

Assim seguimos com o amarelo que, tão presente na peça, trabalharia ali como signo daquilo que Lilian Schwarcz elaborou, a partir de análises dos periódicos *Gazeta médica da Bahia* (1866), e *Brazil Médico* (1887), do Rio de Janeiro, como uma vontade de identidade nacional centrada em uma prática médico-social-científica (sobre isso, ver também CORRÊA, 1982) que ancora a degenerescência e o desvio das epidemias, sobretudo da febre amarela, à população pobre e doente. Sabe-se que a febre amarela não chegou a seu estado epidêmico na capital (ao menos, não até mais de um século depois⁶⁵), porém no Estado de São Paulo, contradizendo as propagandas e políticas de atração de imigrantes europeus para mão de obra cafeeicultora, há registros da epidemia no período de 1886, alastrando-se as “febres de mau-caráter” até o ano de 1904 (RIBEIRO, 1991). Este foi um dos principais motivos para o aumento em 80% da população da capital, que recebe a enorme quantidade de pessoas que vinha de todo o estado se afastando da febre amarela para encontrar ali, além da epidemia da tuberculose, políticas de controle e higienização de encontro à crescente situação da “vida encortçada” que crescia junto às margens Riacho Anhangabaú e dos rios Tamanduateí e Tietê,

65 Entre 2017 e 2018, até o mês de abril, o estado de São Paulo registrou 456 casos de febre amarela, dentre os quais 169 ocasionaram em morte. Fonte: GP1 São Paulo: 14 de abril de 2018 (Disponível em <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/sp-registra-456-casos-de-febre-amarela-e-169-mortes.ghtml>. Acessado 20/06/2018, às 9h20)

que corre abaixo e ao largo da Vila Maria Zélia hoje. Assim repercutiu ora na destruição, ora na regularização violenta dos cortiços, a Inspetoria de Higiene, sob as ações dos Delegados de Higiene, presentes na peça com suas vestes brancas. Eles atuaram, com seus acoplamentos defumadores, junto à polícia no século XIX real, a partir da instituição do Código de Posturas de 1886, cujo mais contundente exercício se institucionalizou a partir da Comissão de Habitação e Salubridade (ROLNIK, 1997) e da Intendência de Polícia e Higiene, extinta em 1899 (OSELLO, 1983; RIBEIRO, 1991). Dentre tais práticas públicas de controle epidêmico, estavam sublinhadas a “regulação do meretrício”, embora não formulada de maneira clara no Código de Posturas, bem como da “degeneração” e “perversão sexual” (SEGAWA, 2000, MIZIARA, 2011).

Sobre a destruição de cortiços, a inflação populacional da cidade de São Paulo, as epidemias de tuberculose e febre amarela, repousa o tema da peça, ou aquilo que cabe a ela mostrar e dizer a respeito da virada do século XIX naquele solo que compartilhamos e a partir das imagens produzidas e aqui descritas. Mesmo assim, penso que o Amarelo, da Noiva Amarela e da Festa Amarela, bem como o amarelamento proposital das imagens do vídeo e das fotografias mencionadas por Flausina, carregue outros sentidos não adensados no signo da febre do mau caráter, que envolve já de saída muitas histórias acerca da *hygiene* e das condutas no processo de urbanização e no início do processo de centralização da capital no triângulo da Santa Ifigênia e na Colina Histórica do Riacho Anhangabaú. Os sentidos que vêm com as discussões a respeito de saúde pública e moradia, no breve aporte histórico trazido há pouco, carregam consigo as narrativas a respeito da ordenação do Centro. Políticas de higienização como formas de controle público efetivo na diminuição dos registros de mortes e adoecimentos, outras políticas de habitação e obras urbanísticas nos trazem, hoje, ao terreno das Vilas preservadas, dos Vales e Viadutos, e de discussões outras a respeito da ocupação dessa região que não se resume mais a um triângulo, tampouco a uma “Colina Histórica”.

No seio de uma encenação criada junto a tais motes que formam uma outra narrativa sobre habitação, residência artística, e as produções textuais e visuais que as acompanham, sua densidade pode ser percorrida a partir da cor amarela, bem como dos pequenos detalhes que fazem de trapos dos vestidos das personagens pontos importantes de descrição etnográfica a respeito de outros tempos. Porém, estou interessada em uma temporalidade

outra. Por tal temporalidade penso poder me aproximar de alguma forma àquela formulada por Dawsey (1997), que aplica sua “hermenêutica da suspeita” para remeter à articulação entre tempos e espaços desnaturalizados e contrastantes em movimentos corporais de mulheres nas favelas de Piracicaba, no interior de São Paulo dos anos 70. Ali, esta temporalidade *outra* remete ao “lado misterioso do cotidiano” da experiência social ao redor do corte da cana, em formas de interpretação corporal do processo de industrialização, e é essa a mesma de que falam as histórias a respeito da Vila Maria Zélia, primeira vila operária do Brasil, da urbanização paulista, dos bondes junto aos rios, de suas canalizações e outros processos de higienização e controle. Porém, ainda com Dawsey, é aqui onde seu eco bate forte para o amarelamento de que trato. Podemos pensar ou interpretar o processo de industrialização por outras vias que as dos bondes; como veremos adiante, seguindo rios que, imortais, resistem abaixo da terra de antigas Vilas, antigos teatros, sob encenações e cenas presenciadas. É essa forma *outra* de articular tempos e espaços contrastantes a que devemos direcionar a *suspeita*:

“Falamos da noção de um tempo-fetice que surge com o capitalismo industrial. Assim fazendo corremos o risco de adotarmos o esquema do evolucionismo linear de acordo com o qual marcamos etapas cumulativas de noções de tempo primitivas para modernas. Quer dizer, usamos a noção de tempo linear para explicar o seu próprio aparecimento” (DAWSEY, 1997, p. 194).

Por certo as interpretações corporais de mulheres nas favelas de Piracicaba não denotam as mesmas relações pelos quais passam as atrizes das encenações e cenas da *Hygiene*. Forma teatral de articular história, narrativa e habitação, gestos que acompanham *sensações invisíveis* que ficam de uma peça para outra, que constroem junto à política teatral, de encontro ao controle urbanístico, uma *ética do espaço* entre tempos. No entanto, são camadas teóricas e interpretativas que se interpõem, de forma amarela e também inacabada, assim como o casamento, tecendo as histórias outras junto às aquelas contadas por Dalva e Flausina.

Aquém e além desta narrativa sobre e a respeito de outros tempos, o amarelo colabora para pensarmos em tais teatralidades, ocupações e histórias partilhadas não só como se ele colapsasse ou adensasse seus sentidos em um vestido, um evento (incompleto), efeitos audiovisuais. Lembramos algumas passagens deste trabalho em que houve um esforço de

escrita que buscasse trazer algo daquilo que escapa à leitura do teatro como o lugar *olhado* das coisas, como disse certa vez Barthes (BARTHES, 1974), atribuindo a este lugar e aos jogos de visualidade que proporcionam uma particularidade das artes do palco em relação a outras formas de fazer artístico. Dawsey (2006) invoca este grande paradigma teatral para criar com ele um campo de força que não encerra o teatro ao que pode ser simplesmente olhado, mas cujos sentidos e sentidos produzidos exigem considerar, e respeitar, o lugar da cena como “o lugar sentido das coisas” (DAWSEY, 2006).

Mesmo trabalhando com um vídeo e fotografias como efeitos de uma peça teatral, os sentidos ultrapassam os temas de *Hygiene*, de modo que o seu branco, como nos diz diversas passagens da encenação, deixa de ser protagonista, como o é nas narrativas históricas que acompanham uma composição temporal da qual a Maria Zélia faz parte. Por certo, torna-se ainda mais difícil defender uma visualidade pura no contato com silêncios e amarelamentos. Se entramos em contato com esse amarelo, como saturação e envelhecimento, como contraste ao branco estourado pelo sol de uniformes e roupas alvejadas e sob os signos de tantas ausências, o que se faz presente?

Interessa então atentar ao desdobramento dos sentidos junto às encenações, cenas e imagens construídas a partir dos temas que envolvem a peça, seus tempos, seus espaços, o lugar, suas margens literais e figurativas.

Os gestos deste espaço intensificam o desconforto perante a mudez da noiva, que ao menos até agora de fato não nos “disse” nada, mas pôde aludir, na concretude das relações que tece, nos fragmentos de história e de cenas coletados e compostos aqui, a “formas incomensuráveis de engajar o passado” (MCLEAN, 2004, p. 11).

Sobre essas formas, no espaço criado entre tempos, penso ser possível engajar à etnografia histórias interpostas e compostas nas e entre as cenas que se formam junto ao teatro e suas imagens. A fotografia em preto e branco no início da descrição sobre a peça *Hygiene* passa agora a possuir uma ambiência fincada sobre essa temporalidade produtiva, evocada sob a ética dita por Luís.

É um espaço a ser aprofundado, por certo, mas cujo desbotamento, acinzentamento, amarelamento, isto é, cuja transformação de cores, ainda pode resultar em descrições

interessadas e implicadas acerca da fotografia amarela do vestido amarelo da noiva amarela. Não sendo tarde, ainda, para localizar a noiva em nosso texto, “Noiva amarela” é a designação da personagem na dramaturgia, a única sem nome, a única sem falas, a protagonista feita apenas de referências. E assim seguimos, podendo dar vazão ao momento em que “*transitaremos na fronteira, um pé que se foi e outro à espera*”, como nos diz o início da peça *Hygiene*.

5.2 Destinos

Já passados alguns meses de pesquisa de campo na Vila Maria Zélia, passei a conhecer e eventualmente acompanhar antigas moradoras da Vila nas peças de teatro e nos eventos promovidos pela Associação Vila Maria Zélia. Lubi também já havia me apresentado algumas análises a respeito da Associação, “*um espaço que foi se institucionalizando na imagem de mulheres da Vila – bem oposto à Sociedade⁶⁶, super masculina, aquela coisa*”. A diferenciação feita por Lubi é reforçada em diversos momentos, seja nas conversas no Armazém ou em conversas com as mulheres da Associação em momentos pré e pós eventos festivos e peças de teatro. Desde 2002, a Associação promove cursos para as moradoras e negocia as locações dos espaços da Vila para produções publicitárias, tornando-se, em 2013, um Ponto de Cultura⁶⁷. A *Sociedade*, organizada predominantemente por homens, trabalha para arrecadar dinheiro para a preservação do campo de futebol e para a promoção da segurança da Vila, sendo responsável pela instalação de uma portaria 24h no portão de acesso e do pagamento do salário da equipe de porteiros que controla a entrada e saída de moradores e visitantes. Devido às diferenciações, não cheguei a entrar em contato com pessoas da *Sociedade*, a não ser Dona L., que conhecemos anteriormente na deriva promovida pela peça *Hygiene* em comemoração ao centenário da Vila.

66 A Sociedade Amigos da Vila Maria Zélia foi fundada pelos moradores em 1981, unindo o Clube de Esportes e organizando eventos na Vila, como jantares, Festa Junina e a Festa de São José. Sua sede fica aos fundos da Vila, próxima ao campo de futebol.

67 Política cultural do Governo Federal de Luís Inácio Lula da Silva, os Pontos de Cultura se espalham pela cidade com a proposta de transversalizar a gestão cultural entre políticas públicas e a comunidade, com a promessa de respeitar “a dinâmica própria do local onde está inserido”. (Fonte: <http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/projeto/419/> Acessado em 08/02/2020, às 10:24)

Mesmo assim, essas oposições importam para uma atenção aos embates que se formam entre habitação, patrimonialização, e teatro. Após uma reunião do Condephaat, e na iminência do pedido de reintegração de posse das propriedades do INSS da Vila – dentre elas, o Armazém, a Escola de Meninas e a Escola de Meninos –, Juliana salienta que

Com tudo fechado aqui, fica difícil as pessoas entenderem que esse espaço é público, não é pra ficar controlando entrada de ninguém. Por exemplo, uma vez, vieram agendar aqui no Armazém uma reserva; queriam fechar a rua 4 no dia tal pra fazer uma festa de quinze anos. Então a gente tem que ficar o tempo todo dizendo que a rua não é espaço privativo, sabe?

Lubi continua:

Que nem aquela história do Maluf⁶⁸. O cara veio, disse que queria reformar as calçadas. Daí, asfaltou as calçadas da Vila cobrando de uns moradores, via carnê, o material e a mão de obra. Como falar pra essas pessoas que esse espaço é público?"

Histórias que rondavam este tema invariavelmente faziam parte das conversas que tínhamos, acompanhadas de café e alguns biscoitos de polvilho, dentro do Armazém, do lado esquerdo, onde também ocorrem ensaios e peças fechadas produzidas pelo Grupo XIX e por outros grupos de teatro parceiros.

Certo dia, os integrantes do Grupo XIX fechavam algumas propostas para as Oficinas do núcleo artístico de 2017, quando cada um dos integrantes do Grupo XIX forma uma turma de estudantes de teatro para elaboração de uma peça, sendo cinco ao todo. Embora todas as propostas tivessem como espaço criativo de elaboração a própria Vila Maria Zélia, a proposta de Lubi buscava centrar-se nela também como seu tema.

A questão poderia ser que uma vontade de promover uma deriva longe das ruínas e do ambiente de preservação e cuidado que até então ambientava a maioria das peças produzidas pelo Grupo XIX – essa vontade que culminou na construção da *Estufa* e então na *Intervenção*

68 Não encontrei nenhuma fonte sobre o processo de recapeamento da Vila Maria Zélia, de modo que não pude precisar em que momento das muitas gestões de Paulo Maluf na cidade de São Paulo – como prefeito, deputado federal e estadual, entre os anos de 1969 e 2018 – teria sido realizado este projeto.

Dalloway – Rio dos Malefícios do Diabo – ativou um desejo pessoal de Lubi de produzir uma peça que trouxesse um pouco de uma “*história esquecida*” da Vila. Isto fazia parte de alguma forma da “*ética*” do lugar denotada por ele a respeito do conjunto de peças que dirigiu nas ruínas e no Armazém, e trazer à tona algo ainda não trabalhado poderia ativar de maneira mais acentuada esse campo de força. A proposta dava-se pela reencenação da peça *Destinos*, de Paulo Emílio Salles Gomes⁶⁹, produzida e encenada em 1936 no então Presídio Maria Zélia. Baseada na história de dois irmãos burgueses, um comunista e outro conservador, a peça dirigida por Lubi poderia se dar através da improvisação de atrizes e atores que reencenam de maneira dinâmica os dois papéis masculinos.

Lubi: *As pessoas que conhecem a história da Vila Maria Zélia sabem que teve esse presídio, e essa peça que fizeram lá é assustadoramente atual. O que é isso, um diálogo entre dois irmãos num período de ditadura, os dois encarcerados no enredo e os atores também presos. Então você tem uma história oficial que dá pra contar na Vila, mas acaba que essa peça, mesmo que a gente fale sobre ela, o roteiro pode ser um ponto de ataque pra trazer mais coisas.*

Janaína: *Acho que só precisa ver como vai ficar com esse núcleo seu, sei lá, tem 23 pessoas?*

Lubi: *É, a gente vai descobrir lá na hora mesmo [gargalhadas].*

O ponto de ataque mencionado por Lubi me faz pensar em algumas aberturas esperadas no processo criativo perante o que ele chama de “*história oficial*”. Embora eu não tenha tido a oportunidade de acompanhar o processo criativo que se desenvolveu nos seis meses subsequentes, importou acompanhar os interesses mobilizados por Lubi e por mais de vinte pessoas que se inscreveram na Oficina, e as relações tecidas entre uma peça encenada em um presídio e sua reencenação no lugar, atualmente patrimonializado. Entendo que Lubi se referia às narrativas produzidas no processo de patrimonialização como um fator importante para a Vila Maria Zélia em um espectro político, porém, “*trazer mais coisas*”, aqui, reveste-se pelo engajamento em uma historicidade emergente em outras formas que não

69 Ensaísta e crítico de teatro, um dos responsáveis pela fundação da Cinemateca Brasileira e dos cursos de Audiovisual da Universidade de São Paulo e da Universidade de Brasília. *Destinos* foi a única peça que produziu.

a da história oficial. Tal engajamento, ao mesmo tempo em que se lança a algumas aberturas da história, afirma-se através de um meio específico para sua apresentação: a reencenação de uma peça feita em um presídio poderia saturar algo junto aos livros e à materialidade da Vila na teatralidade de seu roteiro desdobrado. Vale, por enquanto, acompanhar a história do presídio em algumas brechas que foram se interpondo em minha pesquisa.

Na base de dados do Memorial da Resistência⁷⁰ e também da Prefeitura de São Paulo⁷¹, a abertura do presídio político é datada em 1936, após os Levantes de Novembro de 1935⁷², organizados por intelectuais, historiadores e também pelo Partido Comunista do Brasil. O espaço industrial anexo à Vila, um grande galpão de fábrica, teria sido esvaziado às pressas e se tornado presídio com quatro mil metros, por onde passaram cerca de 700 presos (KAREPOVS e LEME, 1985), como forma de contenção do estado de exceção decretado no Estado de São Paulo após a promulgação da Constituição de Getúlio Vargas, em 1934. O presídio se torna um fato histórico importante, promovendo o encarceramento de reconhecidos opositores a Vargas, como Caio Prado Júnior e o próprio Paulo Emílio Salles Gomes. Muitos intelectuais comunistas e anarquistas foram encarcerados, o que culminou na fundação, no ano de 1936, pelos próprios presos, da *Universidade Maria Zélia* e também do *Teatro Popular Maria Zélia*. Na Universidade os presos tinham aulas de matemática, geografia e educação física, e organizavam seu cotidiano entre as atividades de produção editorial e das peças de teatro (ALAMINO, 2018). Sua alta organização e a qualidade das produções chamou atenção dos agentes de censura, que assistiam às aulas e às peças e então ampliaram os mecanismos de repressão e violência. Assim, uma fuga organizada pela Universidade e pelo grupo de Teatro ocasionou o que ficou conhecido como “Massacre da Vila Maria Zélia”, na noite do dia 21 de abril de 1937.

70 <http://memorialdaresistenciasp.org.br/memorial/default.aspxc=bancodedados&idlugar=172&mn=59> (Acessado em 02/02/20, às 10h10)

71 Caderno de estudo da Vila Maria Zélia produzido pelo CONDEPHAAT e pela Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico da Prefeitura de São Paulo (2005).

72 Os Levantes foram nomeados pelo então governo, pejorativamente, como *Intentona Comunista*, e são convencionalmente reconhecidos por esta denominação.

Na pesquisa de Caroline Alamino (2018) sobre a repressão política no período constitucional de Getúlio Vargas, há registros, ainda que poucos, que localizam a origem do Presídio Maria Zélia em 1935, após a promulgação da Lei de Segurança Nacional⁷³, e não em 1936, ano da fundação da Universidade e do Teatro Popular, como nos dizem as narrativas históricas brevemente reconstituídas há poucas linhas atrás. Tais narrativas se atam ao período em que se formou a Universidade, bem como às produções teatrais e de imprensa que se desenvolveram ali, como a *Revista Juventude*. No entanto, Alamino aponta a data de 1935 é como para origem do presídio a partir da existência de fontes que aludem a uma ala feminina, não documentada, sendo encontrada por ela em apenas duas fontes que a mencionam. A primeira delas é de um vereador que cita a carta de uma detenta denunciando torturas no presídio:

Exmo. Sr. Deputado, à Assembleia Legislativa, dr. Alfredo Ellis Jr. – Nós, mulheres presas no Presídio Político “Maria Zélia”, viemos apelar para a sua consciência democrática, para que faça ouvir a Câmara o que passamos aqui há dois anos, as torturas morais e físicas que nos assassinam lentamente (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 13/06/1937, p. 894 *apud* ALAMINO, 2018, p. 98).

A outra fonte é o relato de um cativo que avistou a ala feminina “no outro extremo da Vila” (SANTOS *apud* ALAMINO, 2018: 97), ao ser encaminhado pelos militares à sua cela. A carta e o relato nos remetem a uma outra origem, ao menos um ano antes da data consolidada como sendo a inauguração do Presídio. Questão opaca que sedimenta camadas de morte, patrimonialização e histórias contadas, oficialmente e cotidianamente, a serem tateadas no cotidiano da vida teatral. A pesquisa de Alamino foi realizada mesmo após a reencenação no Armazém, mas trazê-la neste momento também satura algumas questões entre tempos.

73 A Lei de Segurança Nacional foi promulgada em 4 de abril de 1935, com a finalidade de localizar em uma legislação específica crimes contra o Estado, e é reforçada em 1936 com a criação do Tribunal de Segurança Nacional. A LSN é mantida nas constituições brasileiras posteriores, sendo sua versão mais recente a de nº 7170, promulgada em 1983, ainda no período da Ditadura Militar no Brasil. De acordo com a FGV/CPDOC, setores e entidades democráticas do Brasil sempre se opuseram à vigência da Lei por seu caráter limitador das “garantias individuais e do regime democrático” (Ver: Lei de Segurança Nacional. Disponível em <https://www.cpdoc.fgv.br>). Recentemente, ela foi citada pelo atual ocupante da cadeira da presidência como instrumento útil frente a libertação do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva, e também como forma de controle de possíveis protestos no Brasil: “A Lei de Segurança Nacional está aí para ser usada”. In: *O Dia Brasil*, 11/11/19.

O relato me leva a relembrar o dia da estréia da peça. Foram poucas as vezes em que me dirigi ao extremo oposto ao Armazém na Vila, e estou ali para me encontrar com Dona R., que a meu lado seguiu às casas de duas de suas amigas para buscá-las e então irmos em direção à encenação da peça *Destinos*. No caminho, elas salientam a importância de trazer o presídio novamente à tona, dizem que não conhecem a peça e salientam o interesse em assisti-la. Chegando lá, as cadeiras em arquibancadas estão montadas de frente para o palco, do lado oposto das portas de entrada. Na cena, duplas de atores e atrizes se organizam no chão, e a peça também se faz como uma deriva no Armazém. Passamos pela cozinha onde os irmãos coam café e conversam, pelos banheiros, onde tomam banho e por fim retornamos ao saguão de entrada, quando as atrizes improvisam algumas falas que salientam a construção de suas personagens, mesclando diálogos do roteiro com diálogos que tiveram no processo criativo. Penso que seria a forma encontrada pelo grupo de apresentar algumas dissonâncias que encontram com o espaço do Armazém na reencenação com o espaço elaborado pelo Teatro Popular, bem como com os diálogos que tinham enquanto as alunas projetavam a peça.

A forma como se desenvolveu a encenação naquele momento, como a reiteração de partes do roteiro de Paulo Emílio Salles Gomes e falas de jovens atrizes na improvisação, não deixou de salientar as relações formadas entre a reencenação atual e o que ficou da encenação de *Destinos* no Presídio. No entanto, as violências que subjazem a ela nas narrativas históricas e também em suas brechas *não* são necessariamente atualizadas ou narradas (DAS, 2007) com a reencenação. Estas violências permanecem não ditas, em palavras sem voz e sem vida, que são vistas apenas por um relance e trazidas, sob outra “voz”, em um relato que produz uma memória específica.

Por isso, lidar com os fragmentos da história oficial e as ressonâncias “*assustadoramente atuais*” (como diz Lubi), que emergem parcialmente nesta reencenação não significa tratá-los como uma origem sedimentada no passado e trazida completamente à tona na experiência de sua encenação no presente. Aqui, o teatro sugere assumir que tais partes não estão dispensavelmente mortas, mas possuem uma certa qualidade de espectro, e são *reconhecidas*, em vez de conhecidas, também como partes de uma ecologia do teatro que não se completa. Falo em ecologia não só pelas composições que surgem de um “*lugar vivo*”, como disse certa vez a produtora cultural do grupo ao falar sobre a vegetação que cresce

incansavelmente nas ruínas, entre as encenações, mas também no modo como as composições tecidas no cotidiano das encenações criam relações entre sentidos e coisas, também entre passado e presente, para apresentá-las de uma determinada forma. Retorno à descrição da reencenação.

Fico até o fim da reencenação para colaborar com a arrumação do saguão, quando Lubi nos conta que há muito tempo não estréia uma peça naquele lugar. Já com as portas fechadas, organizamos as caronas para a estação de metrô mais conveniente para cada um. Observo a portaria pouco iluminada da Vila, a pequena fila de carros que se forma na saída, antes da cancela amarela e preta que sobe e desce, a cada carro que passa. Lubi se lembra então dos embates travados com membros da *Sociedade*, em uma destas estréias, que se instalaram na guarita de entrada da Vila para cobrar ingressos para a peça:

Eles sempre foram contra a nossa presença aqui. Mas se dá dinheiro, “ótimo”. A gente vai atrás de edital, sempre fazendo nosso máximo pra que as peças sejam gratuitas, de caráter público, mesmo, aberto. Então eles vêm querer sempre fechar, sempre cobrar. Difícil.

Lubi é um grande contador de histórias. A cada momento que nos encontrávamos, uma fantasia de carnaval, uma frigideira em formato de urso para fritar ovos, ou uma grande catástrofe que fez cair o teto de seu apartamento alugado após um temporal, formavam suas histórias, intercaladas com outros casos sobre a Vila, e elas invariavelmente retornavam ao seu trabalho como diretor no grupo. Em um desses encontros de formação das Oficinas de 2017, a questão parecia ser a de que os sete processos criativos simultâneos – um para a *Estufa*, outro para a deriva que culminou na *Intervenção*, e outros mais cinco, um para cada integrante – faziam-no retornar a questões que importavam para as ligações entre as peças, para a própria gestão do grupo e para a gestão Vila Maria Zélia como habitação e como residência artística. A escrita dos projetos de inscrição para os editais de financiamento que se sucederam, cada vez mais escassos, também faziam parte desta amálgama de produções na forma da escrita desses editais como uma narrativa afinada e coerente em si mesma; a história do Grupo XIX já estava “*meio que na ponta da língua*” do diretor. Como ele diz, quase como um ponto de ordem entre tantas histórias:

A gente sempre parte de fontes de pesquisa diversas, principalmente da história não oficial. Acho que dá pra dizer que o que a gente faz, os movimentos de sair para o Centro e voltar, sair da Vila e voltar, as pesquisas com os livros e as oficinas, têm um recorte na vida privada. As divisões das peças entre aberto e fechado e as separações da plateia nesses momentos são isso, têm esse apelo.

Pormenores e pequenas grandes histórias contadas sobretudo por Lubi – como quando, certa vez, ele confeccionou uma extensão de mais de quinze metros para suprir com luz a peça em encenação: “*alguém da Sociedade denunciou a ocupação e chamou a Eletropaulo para interromper o fornecimento de energia*” – vão formando-se entre fragmentos de outras histórias, oficiais ou não, trabalhadas em pesquisas e laboratórios. Entre essas camadas também crescem as histórias que a materialidade do lugar conta: as chaminés da fábrica liberando fumaças brancas, a vegetação dominante, os tijolos em deformação geral e constante e, para não esquecer dele, o Rio Tietê não mais visível mas ainda assim presente em narrativas e no delicado marulho que faz ressoar em momentos de profundo silêncio na Vila.

Aqui vejo uma perturbação das camadas ficcionais, espaciais, pessoais. No espectro privado, as casas e propriedades do INSS em ruínas, o controle das chaves da Escola, o controle da portaria, misturam-se às *associações* na reforma do telhado, na teatralização do grupo e na teatralidade das camadas que o formam. Entre o que se diz no Armazém e o que se faz entre as vegetações e ruínas da cidade, a narrativa do Grupo traz à tona certas questões no encontro com cacós surpreendentes de outras histórias que lugares, espaços e documentos contam. Tendo a pensar que os processos criativos e seus efeitos são estes encontros que ajudam a produzir tais perturbações e novos caminhos. Pessoas que participam deles valem-se das brechas emergentes desses encontros para a produção de encenações, reencenações e cenas que repetem-se, mas nunca de maneira idêntica. Isso é refletido constantemente junto a políticas públicas da arte e da patrimonialização, nos embates travados entre institucionalidades e entre gestões.

Entre *Associações* e *Sociedades*, tetos caídos e ruínas que denotam presenças em ausências, a *ética do espaço*, ou do espaço teatral sendo criado entre tantas cenas e encenações, se faz como algo vivo, movido e movente.

A cada performance, apresentação, detalhe cênico e nos percalços de terreno desta itinerância, essa *ética do espaço* como teatralidade não comunica episódios dramáticos, como vimos anteriormente, mas fabrica neste habitar a imagem incerta da vida urbana nas tensões entre o público e o privado, reforçando tensionamentos que transbordam a morte da patrimonialização, a morte do conteúdo dramático cuja vida de sua performance encerra-se no abaixar das cortinas (LEHMANN, 2007), até mesmo a “morte” contida nas imagens fotográficas que contam outros tantos lugares de memória, sendo um deles uma vila operária, como um “capítulo encerrado da criação do meio urbano paulistano” (BLAY, 1985, p. 7). São questões de início e de fim objetivadas nos documentos e análises que lidam com estes lugares, mas que necessitam ser trabalhadas na temporalidade e espacialidade próprias às histórias e experiências que lhes dão forma. Procurei acompanhar a densidade destas habitações me aproximando com aquilo que Stewart (1996) chamou de habituação, para encontrar formas de lidar e trabalhar com afetos que podem ser traçados (ela diz “mapeados”) através de diversas formas de composição e eventualidade. Considerando aqui também as intervenções patrimoniais, importou trabalhar com os afetos em cena, na teatralização e teatralidade do desdobrar de suas ações e produção de seus espaços.

Agora, gostaria reter algumas tensões que surgem do empilhamento de cenas deste capítulo – o amarelamento da peça *Hygiene*, as tensões da reencenação da peça *Destinos*, bem como as histórias de tetos que caem e da vegetação que cresce entre encenações – para chamar atenção para a já diversas vezes mencionada *ética do espaço*, e dos sentidos que ela faz emergir na vida que cresce entre peças de teatro, cacos da história e histórias sobre cacos. Relembro a fala de Lubi, que me levou a pensar com ele, ao longo desse seção, sobre o espaço que fica entre encenações, e as sensações que produz. Minha intenção primeira não seria a de descrever estas sensações ou o “*espaço que fica*” entre elas, mas sim procurar trazer um pouco dos sentidos produzidos não só quando se canta e se faz uma roda, ou quando um grupo de teatro restitui o telhado de seu “palco” e quando quebra cadeados para que o que eles guardam se torne um espaço de cena.

Peggy Phelan (2003) colabora com essa atenção ao salientar que o limite imposto para o tempo da performance é o mesmo limite que a define como um artifício que desaparece após sua finalização. Lehmann (2007), mesmo em sua atenção às profundas transformações

pelas quais passam o fazer teatral, também colabora para uma compreensão da vida que acaba nos limites do palco.

Porém, venho tentando trazer também a vida que há no abatimento de cores, na paralisação de narrativas documentadas, nas histórias e seus materiais, no silêncio ou na mudez. Benjamin Powell e Tracy Shaffer (2009), no campo da *performance studies*, atentam ao modo como as performances, em vez de decorrerem organicamente do início ao fim, operam a partir de disjunções temporais que criam um espaço a partir de onde emergem “múltiplos fluxos de diferença” que assombram a *presença* no presente da encenação. Em diálogo com o conceito de espectro de Jacques Derrida⁷⁴ e de composição em Jan-Luc Nancy, Powell e Shaffer nos falam que para que estes fluxos de diferença ou para que as muitas singularidades emerjam em performance, ela poderia dar-se por uma *ética de composição*.

Trata-se de uma ética na qual estas múltiplas singularidades podem encontrar um *espaço* de encenação ou cena, em vez de oferecer uma representação unificada. Um espaço cuja importância reside no modo como “os fantasmas”, ao emergirem das disjunções temporais proporcionadas em performance, reclamam uma “experiência de vida” (POWELL; SHAFFER, 2009: 16).

Passo a reconhecer e a participar de um caminho que Lubi havia sugerido no “*espaço que fica*” entre as encenações. A mudez da Noiva Amarela, que chama atenção na narrativa aqui tecida com a Maria Zélia, produz alguma saturação no contato com a carta de mulheres torturadas e traz ressonâncias na reencenação da peça *Destinos*. Sigo com o percurso procurando salientar alguns caminhos que partem deste *espaço que fica*.

74 De acordo com Powell e Shaffer com Derrida, o caminho dos fluxos na espectralidade da performance começa com o fantasma “indo para trás”: “for Derrida, the heterogeneous nature of the “now” constantly opens things up and lets itself be opened by the very disjunction of that which remains to come, from the past and future, singularly from the other. Put another way, the temporal disjunction of the ghost becomes both repetition and inauguration, since the ghost always begins by coming back. As the ghost reappears, it appears to us for the first time but has already engaged in a repetition by coming (back) one more time. The repetition of the ghost is the repetition of performativity” (2009: 15, 16) .

5.3 “Fazer chover”: interrupções e transições na história

Voltávamos de carro da Vila, eu e Juliana, em um carro que parecia minúsculo sobre o gigantesco corredor norte-sul expresso, a Avenida 23 de maio com suas largas oito faixas que acabaram de passar por uma mudança no limite de velocidade permitido. Atravessávamos de norte a sul, em direção à sua casa, a 60km/h, observando a mudança radical de paisagem. Grandes, enormes armazéns de fábrica e chaminés fazem a paisagem erma de largas ruas e avenidas, por vezes permitindo, entre o pequeno espaço que se forma de um terreno industrial a outro, a ocupação de botecos por não mais que cinco pessoas, homens, operários. Em um intervalo de cinco minutos nesta velocidade, fábricas e botecos passam a dar espaço para pequenos estabelecimentos comerciais e então começam a se agigantar no horizonte arranha céus espelhados, cada um com uma solução arquitetônica para seus helipontos, elevadores panorâmicos que permitem visualizar também, de seus andares mais altos, a antiga Ponte Estaiada, hoje denominada Ponte Orestes Quércia. Na Vila, estávamos em sete, eu e seis atores e atrizes que ensaiavam para a encenação de *Teorema 21* marcado para fim de semana seguinte.

Juliana dirigindo, mesmo cansada após repassar o texto da peça em que participa da totalidade das cenas que se desenvolvem nas ruínas da desativada Escola de Meninas, preserva o tom das cenas da peça, com falas rápidas e cortantes, gestos violentos em proximidade pública que, invisível para a dramaturgia, sente o vento dos movimentos entrecortados na não separação entre prosa e plateia. Naquele momento eu era a única pessoa da plateia, e minha proximidade com as falas e gritos de Juliana salientam a camada bastante fina e facilmente rompida do pacto fabular em um ensaio fechado. Com uma dramaturgia de tom bastante distinto ao de *Hygiene*, onde cenas engraçadas contrastam com cenas de violência sob o amarelamento de seu tema, *Teorema 21* desenvolve a Escola de Meninas como espaço teatral em que uma família abastada explora a carga histórica do lugar, sua antiga morada, com um afastamento espetacular e sombrio em narrativas sobre suas próprias vidas, sejam em lembranças da infância das crianças, agora jovens adultos, seja em experiências do casal, pai e mãe. Cenas de estupro e assassinato compõem a dramaturgia cujo fim se desenvolve com a empregada doméstica, personagem de Janaína, aspirando o pó e as

folhas secas entre os pés da plateia, abaixo das cadeiras que giram de acordo com a paisagem em 360° da peça.

A Escola de Meninas, antiga casa da família que gira na perspectiva do público, sem teto, impossibilita que a peça ocorra, por exemplo, em dias de chuva. No ensaio, falas de todas as atrizes foram suprimidas devido à precipitação no momento, de modo que apenas Juliana, Rodolfo e Ronaldo puderam passar seus textos em completude. Janaina terminou de passá-lo sozinha, nos cantos abaixo da escada que leva do pátio às “classes”. Rodolfo já relatava um desconforto e grande mal estar devido às interrupções, não só do ensaio, como da peça em outras datas em que foi interrompida, “*é como se ficasse uma parte do corpo pendurada, faltando grudar, passo mal a semana toda com isso*”.

Voltando ao momento da passagem de texto, Ronaldo, que encena o pai, sai e adentra a cena novamente com um pé de cadeira de madeira, que teria pertencido a ele em algum tempo passado que não podemos precisar. Começa a chover.

Bem, mesmo que no singular, “*o dia da chuva*” sinalizou em diversos momentos entre integrantes do Grupo XIX e entre amigos, nas conversas fora do contexto de trabalho, como aqueles buracos que ficam, como esses momentos inacabados que excedem o palco, o espaço histórico e a dramaturgia pra atingir a plateia. Com a interrupção, “*sai todo mundo com uma sensação ruim, essa coisa que faz as pessoas não aplaudirem no fim*”, disse Bruna certa vez, atriz que encena a filha mais nova, e cujo personagem se desenvolve também sem falas, sem nome, apenas com gestos. Sensação ruim que, mesmo sendo de alguma forma proposta pela peça, trata de uma negatividade distinta à montagem, meio épica, meio cruel. “*É o jogo dando errado*”, disse Janaina muitos meses depois, a respeito de outra montagem.

Penso que talvez a sensação ruim também se dê pela quebra do espaço-tempo de sua finalização. Se a peça é interrompida, quando podemos responder a ela?

No carro com Juliana, penso em uma sensação parecida, e no forte contraste entre sua voz, grave e alta nos ensaios e além deles, com a mudez encenada por ela em *Hygiene*. A mudez da noiva, ao mesmo tempo que mote principal da peça, ao menos na descrição e criação textual de seu espaço aqui por mim, foi elaborada por todos os integrantes em um trabalho colaborativo, mas ao mesmo tempo foi fruto de um período da vida pessoal de

Juliana, adoecida e tornada incapaz de exercer movimentos fortes, principalmente a fala do corpo-atriz, durante o período de um ano.

Aproveito uma das despedidas da Vila Maria Zélia para chamar novamente a atenção aos sentidos e espaços nela envolvidos bem como a ética de seu lugar. Ela nos permite questionar os limites impostos na compreensão do início e do fim de uma peça, ou então da abertura de um museu ou da finalização de um conteúdo patrimonializado. Em uma das reuniões do processo criativo para a *Estufa* e para as *Oficinas de Formação*, com muitas ideias circundando, Juliana parece ter tido uma certa epifania acerca das transições entre ocupação e residência, entre aberto e fechado, as transições entre o Armazém com o teto restituído e a Escola de Meninas, os tetos não mais existentes que permitem “*fazer chover*”. Todas essas passagens entre portas, sendo elas um componente da encenação ou uma porta que exerce a função impedir ou permitir a passagem de uma superfície e de um ambiente a outro, provoca segundo Juliana uma tensão suficientemente densa, passível de ser desenvolvida através de gestos teatrais. Ela segue dizendo que sua Oficina seria sobre: “*Como se passa por uma porta?*”

Admito que passei um tempo considerável pensando sobre isso. Questões sobre passagens, transições e traduções permeiam os desdobramentos da vida teatral e, neste ponto, gostaria de fazer crescer nossa caminhada em outros lugares por onde nossa deriva cresce, mas não sem algumas tensões.

Voltamo-nos agora para outro limite do Centro de São Paulo, atentando a uma marginalidade semelhante e igualmente instigante. Outro lugar de memória e consciência, outra Vila residencial que recebe a atenção de ações patrimoniais mas em uma esfera de ação um pouco distinta. Ainda assim, as problematizações que puderam ser trazidas junto à Maria Zélia replicam-se neste terreno e, mesmo que estejam resguardadas as particularidades de ambas, tratam-se de questões que permeiam a maneiras distintas de trabalhar com teatro e ocupações que a deriva acompanha.

A passagem com Juliana pela 23 de maio também ajuda a sedimentar nosso caminho. A ligação norte-sul que a 23 de maio faz, passando pelo Anhangabaú, é um caminho comum

entre quem atravessa a cidade de um ponto a outro. Neste momento, o outro ponto ao qual me dirijo é a Vila Itororó, no Bairro do Bixiga. Conheci a Vila Itororó por ela partilhar com a Vila Maria Zélia de alguns embates nas políticas públicas e pesquisas de patrimonialização. Além de ser também um *Lugar de Memória*, a Vila Itororó partilha com a Vila Maria Zélia a ideia de *habitação* por grupos artísticos e teatrais. Sua convencionalização como espaço histórico no Centro de São Paulo, que carrega a carga ambígua entre vida e perecimento em seu estado acelerado de arruinamento, me encaminhou ao lugar em um momento anterior à pesquisa de campo formal. Uma pesquisa bibliográfica e com os materiais de divulgação da Vila Itororó me fez saber da encenação de uma peça.

Capítulo 6 - “Canteiro aberto”

Chego por volta das sete da noite no endereço indicado, passando pelo Viaduto Pedroso, que corta a 23 de maio. Uma grande fila se forma na porta de entrada do Galpão da Vila Itororó, que fica entre duas grandes concessionária de automóveis. Fico ali observando os grandes carros 0km organizados em fila enquanto aguardo a distribuição gratuita de ingressos. Cerca de cinco homens vestidos com fardas verde-oliva semelhantes a do Exército Brasileiro se organizam na distribuição dos ingressos e de aparelhos de reprodução de áudio. Eles pedem para apertarmos o *play* imediatamente, e então passa a ressoar em meu ouvido narrativas jornalísticas sobre guerra, imigração. A fila começa a andar.

Desocupado e selado, é um fantasma que abre as portas do *Canteiro Aberto* – Vila Itororó, chamando a atenção para seu estado atual. Este fantasma morou ali alguns anos, e passeia por seus escombros trazendo à tona as muitas histórias que eles contam. Enquanto este personagem fala na peça *Cidade Vodou*, do grupo *Teatro de Narradores*, percebemos que colocaram em nós capacetes de proteção para construção civil, e tomamos cuidado porque nos disseram anteriormente para não esbarrarmos em nada, as estruturas da Vila estão muito frágeis. As janelas vão sendo ocupadas cadenciadamente por atores que contam histórias das trajetórias de haitianos até o Brasil. São eles mesmos haitianos, assombrados pelo fantasma-Toussaint, que está estabelecendo seu papel de *trickster* na confrontação entre a história da Vila Itororó e as histórias de suas vidas no Haiti – terremotos, ocupação militar brasileira, narrativas de revolução. O personagem fantasma, no entanto, recebe a voz não só de sua própria vida ecoada nas ruínas da Vila. Ele também fala as falas de seus antigos moradores, de seu construtor, e textos do grupo de Teatro dos Narradores acerca de todos esses empilhamentos. Enquanto vimos os caminhos que a morte traça fora da história anteriormente, acompanhando tortuosamente, sobre seus escombros, a vida que ela é e pode ser na história, aqui acompanhamos quase uma conjuração deste movimento nas muitas vozes proferidas por um fantasma. Vimos anteriormente também, com Bosi (1987), que seria a proximidade com a morte que faz reviver todo o poder da narrativa nas lembranças de velhos.

Bem, qual seria o poder, narrativo, político, formativo das muitas histórias trazidas por um fantasma?



Vila Itororó, 2016

As ruínas da Vila Itororó chocam de uma forma um pouco distinta às impressões que as ruínas da Vila Maria Zélia passam, ali temos a impressão de que está tudo realmente prestes a desandar, cair sobre nossas cabeças, enquanto um fantasma pula sobre aqueles muros a ruir, se joga em paredes e pilastras que não poderíamos nem tocar. Seria uma questão de vida ou morte? Para quem? O cenário montado aqui não passou por nenhum estudo de direção de arte. O Teatro de Narradores manteve a Vila Itororó como encontrou, buscando estabelecer um campo que aproxima suas ruínas aos destroços do Haiti pós terremoto. A peça dura quatro horas, e lá pelo seu fim as pernas dos espectadores, que andaram por toda Vila no desenrolar da encenação, descansam ao sentarem nas cadeiras que sobraram da expulsão de seus

moradores em 2013. Hoje, o *Teatro Vodú* montado na Vila Itororó é possível a partir ação do *Instituto Pedra* e organização de muitos promotores culturais de seu “canteiro aberto” “habitável”, sendo esta palavra promovida pela Constructlab, grupo especializado em construções coletivas e temporárias que faz parte da equipe de requalificação da Vila.

Algumas questões surgem desta descrição que faço sobre uma de minhas visitas à Vila Itororó, em 2016. O que permite que uma vila urbana não passe por um processo de construção cênica para uma peça? Isto é, como um espaço de moradia pode ser ocupado pelo teatro sem que este necessariamente precise passar por um processo de diálogo e de habitação conjunta com seus moradores? Como trabalhar, pelo viés teatral, com este vazio, com esta catástrofe no centro do Centro de São Paulo que faz ecoar muitas vozes a partir de um único ator? Muitas questões surgem no simples fato deste personagem ser construído como fantasma. Como esta Vila foi construída, como ela foi ocupada, desocupada, fazendo-a passar por um esforço de (re)habitação no presente? As respostas para esta última pergunta podem ser encontradas no enredo histórico construído por urbanistas interessados na requalificação espacial da Vila Itororó, e irei retornar a isto a seguir tomando estas descrições como um material necessário a este trabalho. No entanto, meu interesse está refletido na história desta habitação que pode sim ser remontado à origem, desenvolvimento e derisão da Vila Itororó, mas cujas práticas residem não tanto aí quanto no intrincamento de sua formação ao longo do tempo com o fazer teatral.

Mesmo que a Vila Itororó tenha sido completamente desapropriada, o desafio de “elaborar o vazio, o silêncio, a ausência” (UGLIARA, 2013) mencionado por um dos grupos teatrais que foram formados ali suscita questões a respeito desta desocupação, levando a pensar que ela nunca teria sido concluída. A performance do Teatro de Narradores, dentre algumas outras encenações que tomei conhecimento a partir da produção teórica de grupos teatrais em relação com a Vila Itororó (UGLIARA, 2013; DONOSO e AZEVEDO, 2014; AZEVEDO, 2014), sugerem um fazer teatral que opera de forma distinta àquele convencional que alisa o palco isentando-o de sua história para que a representação ocorra de forma supostamente livre (LEPECKI, 2012). É possível, assim, aproximar Lepecki (*Ibid*), preocupado com as “matérias fantasma” ativáveis pelas performances em encontro com a historicidade dos lugares, e Lefebvre (1991) atento à contradição entre a construção abstrata e

a ativação concreta nas contradições da produção do espaço, para trabalhar com esta desocupação. O processo de desocupação e a Vila Itororó tornada teatro sugerem, mais do que uma dialética fechada de requalificação urbana, uma dialética de formação e transformação do urbano em encontro com o teatro, mas esta relação é ainda adensada por problemas de habitação e moradia, de acesso à cidade, de políticas culturais.

O fantasma-Toussaint junta-se a muitas outras presenças a serem ativadas e tensionadas e permite trabalhar na teatralidade que lhes movimenta, refletir sobre suas possibilidades cênicas ao passo em que atentar ao engajamento político e histórico que dá a ver e suscita muitas questões não controláveis nem por um enredo teatral nem pela construção abstrata do urbano, e cujos efeitos incidem em seu espaço concreto, em sua historiação. Não tive oportunidade de desenvolver um período considerável de pesquisa de campo na Vila Itororó, mas as questões que ela suscitou nos breves períodos em que estive no *Galpão* e no *Canteiro Aberto* colaboram para uma abordagem da superposição de tempos no fazer teatral engajado a lugares de memória e os processos públicos e institucionais de conscientização histórica que perpassam esses fazeres.

Com estas questões em mente, percorro assim alguns caminhos a partir da formação da Vila Itororó, sublinhando questionamentos, práticas e maneiras através das quais é possível trabalhar com ela.

Após assistir à *Cidade Vodú*, já haviam se passado alguns meses, e retornei à Vila Itororó buscando eventualmente desenvolver alguns questionamentos que surgiram naquela ocasião. Aproveitei para ir ao Galpão em um dia delimitado para a visita guiada ao pátio da Vila, ali onde o *Instituto Pedra* iniciou os processos de restauração. O Galpão, como já mencionado anteriormente, é um lugar amplo, muito semelhante às concessionárias de carros que ocupam os dois terrenos a ele adjacentes. Completamente aberto e sem divisões, ele foi escolhido como lugar onde poderiam ser desenvolvidas atividades em consonância às atividades de restauro. Tudo foi denominado então como *Canteiro Aberto*, como prontamente me explicou uma das funcionárias do *Instituto* após minha apresentação:

Isso era uma concessionária, que nem essas duas que tem aqui do lado, é desapropriada, e aí entende-se – enxerga-se esse espaço que já tava disponível, digamos assim – e entende-se que seria uma ótima oportunidade pra fazer essa discussão pública sobre a Vila Itororó, porque de fato qualquer canteiro de obras, não necessariamente aberto, precisa de um espaço pro escritório da empreiteira, um espaço pro escritório dos arquitetos, uma cozinha pros operários, uma marcenaria. Essas coisas são pré-requisitos pra um canteiro de obras qualquer, e a ideia de fazê-la aberta era justamente derrubar um dos tapumes, pelo menos, né, por que os outros três ainda continuam, mas publicizar esse processo, desfetichizar, porque o restauro já é um tema complicado, a população já não tem muito contato com isso, então usar dessa oportunidade pra falar sobre (Transcrição de entrevista, 20 de outubro de 2016, às 14h35. Grifos adicionados).

Devido à chuva densa que caía neste dia específico, tive a “sorte” de não poder participar da visita guiada. Até cheguei a descer e a passar por todas as etapas anteriores à visita, como receber indicações e adereços de segurança, ouvir a narrativa do *Instituto Pedra* sobre a Vila.

Minhas pesquisas anteriores seguem a narrativa: “testemunho de ocupação histórica e espontânea da cidade” (PAES, 1991), a Vila Itororó começou a ser construída em 1920 a partir dos escombros do Teatro São José. Em 1917, um grande incêndio destruiu suas fundações, fazendo sobrar elementos arquitetônicos que foram em seguida oferecidos a preços módicos a quem pudesse se interessar. O principal comprador foi Francisco de Castro, mestre de obras, que coletou uma gama de materiais a serem reordenados em forma de moradia logo acima do Riacho Itororó, afluente do Rio Anhangabaú. As grandes peças transportadas por Francisco de Castro – carrancas, pilares, esculturas – construíram o que Mário de Andrade chamou à época de “parque surrealista”, congregando diferentes elementos do Teatro construído à frente do Theatro Municipal na construção de um palacete, para Castro e sua família, mais trinta e sete casas alugáveis, um campo de futebol e uma piscina que escoava a água de uma fonte datada de 1822. Ali, uma placa em comemoração à independência do Brasil foi colocada, e o lugar, construído como privado, foi se tornando cada vez mais um ambiente de encontro na *belle*

épouque paulistana (TOLEDO e DANON, 1974), transformando o conjunto “quase em local público” (TOLEDO, TOZZI e TOZZI, 1975).

Após algumas breves anotações que reorganizo aqui, me junto a um grupo de fotógrafos, aproximadamente quinze pessoas, para regulagens rápidas das câmeras fotográficas. No entanto, com a suspensão da visita e após conhecer a jovem arquiteta então funcionária do Instituto, me despedi deles e me acomodei com ela em um dos bancos do Galpão. Então percebo que as relações da Vila Itororó com o teatro poderiam ser lidas junto a outros “cacos”, que não seriam só aqueles utilizados pelo empreiteiro que a construiu a partir dos escombros do Teatro São José. Seriam também outros cacos que aqueles utilizados pelo fantasma-Touissant. O banco foi colocado em frente aos grandes janelões na parade dos fundos do Galpão – eles proporcionam uma vista livre para o *Canteiro Aberto*, e a conversa que tínhamos foi se distanciando espacialmente dos detalhes do restauro para criar com ele um foco de apresentação. “*Derrubar um dos tapumes, pelo menos*”, como ela disse anteriormente, ajuda a criar uma perspectiva de palco a partir das janelas. Então a Vila Itororó vai se tornando uma cena nos gestos dos dedos, mãos e braços que apontam o que não pode ser diretamente visto:

O palacete foi crescendo. Embaixo, ali, não dá pra ver, mas tem uns trilhos de trem sendo usados como a estrutura por baixo pro aumento do palacete.

Se a gente entra ali e passa aquelas caçambas da obra, e vai pra direita, tinha um arco abatido, assim, era a antiga sede do Clube Édén. Não sei se você sabe esse pedaço. Depois, num certo momento, é um clube que já existia da várzea do Rio Itororó, e que aluga a Vila por um período pra ser a sede do clube deles. E lá se você olhar [apontando para cima], uma hora, dá pra reparar o que descobriram fazendo o restauro. Tiveram que descascar um pedaço da laje, você percebe a criação né, o momento de transição de uma técnica construtiva pra outra, porque se aproximando de uma coisa como essa [abrindo os braços em gesto de grande magnitude] que eventualmente precisaria de um concreto armado, na verdade é o cimento com uma estrutura metálica dentro. Isso é um portão, você vê todos os arabescos do portão. Que é o mesmo princípio arquitetônico do trilho do trem. A presença de uma nascente dentro desse terreno, sabendo da negligência para com

os rios na cidade de São Paulo, não deixa de ser também uma forma de violência, né, a quantidade de rios e de riachos canalizados debaixo da terra, a 23 de maio passando em cima do Riacho Itororó e isso acenando de maneira desesperada aqui dentro.

Neste ponto da conversa, pude ver o porquê do cancelamento da visita. A presença do rio que *acena desesperadamente* faz com que o pátio das casas seja tomado por um grande lamaçal, que a arquiteta também já prontamente identifica como o lugar onde ficavam os cavalos e o que era chamado de “*bosteiro*”. A chuva não só demonstra a presença do rio e suscita imaginações a respeito dos aspectos construtivos das casas e palacete, mas também faz salientar na voz da arquiteta aspectos marcantes das ocupações da Vila. O *bosteiro* faz seu dedo apontar para uma grande escada de concreto bem ao centro do pátio, bastante funcional e distinta das demais construções.

A escada foi construída após a perda da Vila por Francisco de Castro como uma solução de acesso para os moradores que residiam na parte baixa e alagadiça da Vila, as “*peças de baixa renda*”, ela me diz, e é mantida pela equipe de restauro como um símbolo da democratização do acesso à Vila e como marca das divisões políticas e sociais que um dia funcionaram por ali. Essas divisões teriam sido interrompidas pelo fluxo possibilitado pela escada, também uma solução prática frente aos alagamentos proporcionados pelo Itororó.

Assim a conversa passa facilmente por aspectos aparentemente bastante distintos entre si. O teatro liga-se à moradia que liga-se à democratização do lugar público que por sua vez liga-se a catástrofes ecológicas em movimentos curtos dos olhos e das mãos. Na fala da arquiteta, camadas sobre camadas compõem uma forma muito peculiar de aliar construção à história:

Dentro daquela concepção do que seria voltar pro original, qual é o original, entender que o restauro é sempre uma decisão política, não é técnica, você não pode virar e falar simplesmente “não, mas aqui a gente quer fazer uma revisão técnica e recuperar aquilo de mais valioso que tem nesse espaço”. O que é aquilo de mais valioso que tem aqui nesse espaço?

Penso que é neste ponto que o termo habitação passa a construir seu sentido junto à ação dos restauradores, e me demoro um pouco nesta questão.

Enquanto muitos cálculos urbanos e sociais erigiram a Vila Maria Zélia, no extremo oposto do Centro, a Vila de Francisco de Castro foi construída sem planta original, obedecendo apenas à matemática proporcionada pelos escombros de um teatro e a topografia irregular do Vale do Itororó. Daqui, as distensões entre ambas as Vilas ainda podem ser alargadas: ao passo em que a Maria Zélia foi construída como meio de promover a higienização da São Paulo industrial e da saúde pública da população, cujo foco de doenças estaria sobretudo ligado aos encortiçamentos promovidos pela grande massa de mão de obra operária, a Vila Itororó surgiu das cinzas, e seus moradores não estariam tão ligados ao trabalho quanto à festa. Mas há uma palavra de vários sentidos possíveis que aproximam ambas as Vilas, e aproximam também outros empreendimentos de ocupação do Centro de São Paulo no nexos entre teatro e urbano.

A *habitação* da Vila Itororó, esforço político liderado pelo Constructlab (SEROUSSI e ZUKER, 2015), chama a atenção para muitas tensões desencadeadas pelo processo de patrimonialização da Bela Vista, iniciado em 1981, e culminaram na completa desapropriação dos moradores da Vila, no ano de 2013.

Embora tenha sido oficialmente inaugurada em 1922, as festas promovidas por Francisco de Castro na Vila traziam com seus convidados outros elementos construtivos a serem incorporados, e ela foi sendo progressivamente alargada, transformada, reformada, de modo que sua conclusão efetiva pelo empreiteiro nunca teria mesmo sido alcançada. O canteiro aberto que hoje lhe dá nome parece sempre ter sido a realidade que lhe deu forma, trazendo a montagem não simplesmente como a origem deste lugar, mas também como seu desdobramento.

A celebração da construção de Francisco de Castro promoveu a sua fama ao passo em que os endividamentos em que ele se encontrava foram aumentando. Em 1935 Francisco de Castro morreu, e seu conjunto habitacional é passado às mãos de seus credores. A Vila continuou sendo progressivamente montada neste processo, seguindo os caminhos de locações e sublocações, porém, estes movimentos teriam gerado ali um processo acelerado de “degradação”, os aluguéis deixaram de ser cobrados e na década de 1990 os estudos

urbanísticos de São Paulo reclamavam a transformação do lugar da Vila para que ela deixasse de ser “explorada por intermediários para uso residencial de caráter coletivo” (PAES, 1991).

Na década de 2010, grupos teatrais se aproximaram da Vila Itororó, em diálogo com seus moradores, para trabalhar nos espaços que ela dispunha com suas encenações e intervenções. A Vila teria voltado então aos seus tempos de festas, mas agora sob ruínas, e não demoraria muito para que os projetos de patrimonialização saíssem do papel. Nesse momento, a operação cata-bagulho, ao lado de agentes da Polícia Federal, terminou por desapropriar as últimas famílias ocupantes e dá início à reconstrução da Vila Itororó, intensificando uma montagem um tanto quanto distinta em seu *Canteiro Aberto*.

Desta riqueza de detalhes contidos nas histórias contadas por urbanistas a respeito da Vila Itororó (MUZZETTI, 2003; TOLEDO, 2015) e que não podem ser abrangidas em sua completude nesta tese – talvez em lugar nenhum –, quero reter esta operação de montagem como um meio por onde operar. Vale dizer que a construção da Vila no passado e sua reconstrução no presente assemelham-se de certa forma ao mesmo “método” criado por Walter Benjamin para a escrita das Passagens, aquele que quis “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão” (2009, p. 503).

Mas, ao mesmo tempo, há uma ressalva em tomar este *meio* como potencialidade gerativa e reflexiva em direção a estas grandes construções. Penso que não se trata tanto de reconstruir mimeticamente a Vila Itororó nessa interpretação a partir do método de construção de Francisco de Castro, ou até mesmo de uma “*estética surrealista*” que acompanhou a Vila na década de 1920. É a própria conjunção entre o fazer teatral com espaços destruídos em reconstrução que me permite pensar nos encontros e choques (DAWSEY, 2009; SILVA, 2015) que dão vida ao cotidiano urbano de habitações, desocupações, e histórias a serem acionadas a partir desta potência destrutiva e criativa, gerativa de outras formações além de fachadas, tapetes vermelhos, palcos e suas cortinas, portões de entrada. A imagem do “canteiro aberto”, novo “sobrenome” dado à Vila Itororó, no Bixiga, é uma imagem que funciona bem para o Centro de São Paulo como um todo no estado atual das intervenções urbanas, mas considerá-la como método possibilita estabelecer aproximações e distanciamentos que colaboram para pensar as figurações que ele pode admitir a partir destes movimentos.

Métodos de montagem aliados a métodos teatrais podem ser um meio através do qual seria possível problematizar aspectos que aproximam, atualmente, as vilas, praças e elevados dos empreendimentos que ligam o teatro à formação urbana, bem como atentar à maneira como estes mesmos empreendimentos podem distanciar as forças de suas habituações e teatralidades. Penso, assim, seguir percursos em imagens e cenas que se desdobram a partir da teatralidade e da produção do espaço em conflito com suas representações, procurando acompanhá-los a partir dos canteiros abertos atuais que eles são, mas atentando para algo que escapa da relação direta que leva a transformação urbana às vilas, praças, centros, a partir das mãos de produtores culturais. Isto também permite deambular pelas relações bastante densas tecidas entre história e teatro, passando por movimentos de restauração, patrimonialização, esquecimento.

Sigo mais um pouco no chão da Vila Itororó para salientar algumas tensões que me fizeram perseguir outros canteiros de obras que possuem alguma semelhança na armação de suas historicidades, mas não necessariamente ocupados por políticas públicas dedicadas à *memorialização* de um lugar. De qualquer modo, antes de partir mais uma vez, vale apontar para a maneira como se deu este caminho.

6.1 “De que vale uma xícara?”

Derrubar *um* dos tapumes de um canteiro de obras pode ser uma forma de ampliar as relações entre políticas públicas de habitação e restauro e funcionalizá-lo de maneira política e também militante. Mas, mesmo que os tapumes permaneçam abrindo de maneira controlada o Canteiro, as construções e reconstruções permanecem demonstrando inacabamentos neste lugar. Elas se tornam brechas por onde atuar e por onde relatar ao que infelizmente escapa a ações diretas de resistência a processos de arruinamento que geram a expulsão de moradores e de práticas não abarcadas pelos editais de financiamento do restauro. Penso que esta ambiguidade entre aberto e fechado encoberta no Canteiro nos períodos em que estive ali de certa forma colaborou para o fechamento desta etapa da pesquisa, no entanto, minhas visitas posteriores à encenação da *Cidade Vodú* e ao encontro com a arquiteta, mesmo que poucas, me deram algo em que pensar. Nos tapumes parcialmente derrubados, na restauração aberta, nos gestos que apontam e nos engajamentos corporais com o cenário de ruína que a Vila

promove, lastros de interpretação vão sendo liberados nas diversas *formas e práticas* envolvidas na relação entre história e teatro.

O misto de frustração e estupefação expressados pela arquiteta e pelo fantasma-Toussaint no trato com as assombrações na Vila Itororó, a impossibilidade de completar sua História em uma visita guiada ou em uma peça, já trazem algo neste sentido. Trazer as forças que emergem dessa relação e as ambiguidades no ato de procurar apresentá-las em visitas, em uma peça ou em uma etnografia, se torna um imperativo junto à política da patrimonialização. Penso em uma ressonância possível com a maneira como Barthes lê o teatro épico de Brecht em sua atenção à História (Barthes a escreve com H maiúsculo) como *presença*:

“Seu teatro parece demais estético para o militante e por demais engajado para o esteta; e é normal, visto que seu ponto de aplicação exato é essa zona estreita em que o dramaturgo *mostra uma cegueira*. E é certamente porque esse teatro permanece constitutivamente *aquém* da explicação histórica que pode atingir uma enorme audiência, sem nunca trair, no entanto, o princípio profundamente histórico sobre o qual está fundamentado. Aliás, não devemos conceber a História como um simples tipo de causalidade, reclamado aqui por Marx, ali escamoteado sob pretexto de cenário histórico. Na realidade, e principalmente em Brecht, a História é uma categoria geral: está por toda parte, mas de maneira difusa, não analítica; ela está estendida, colada às desgraças humanas, consubstancial a elas, como a frente e o verso de uma folha de papel” (BARTHES, 2007: 216, 217. Grifos do autor).

Para Barthes, no teatro de Brecht o que está à frente é uma “superfície sensível” (*Ibid*: 217) de impasses. Entendo, então, que embora o Canteiro feche-se em alguns aspectos por questões institucionais, sua superfície vale-se de algumas aberturas para evocar uma sensibilidade além dos olhos que podem ver um “cenário histórico”. Penso, então, que enquanto Lepecki (2009) trabalha a ideia de alisamento da superfície do palco como isomorfia do papel em branco de onde emergem as *matérias-fantasma* em contato com o corpo que dança, com Barthes, a folha de papel apela a outras dimensões que se aproximam dessas matérias.

Nenhuma outra peça foi encenada na Vila após *Cidade Vodú*⁷⁵. Mesmo assim, consegui eventualmente fazer a visita guiada e passei a visitar a Vila Itororó sem muitas pretensões – me matriculei em algumas oficinas, como uma de economia criativa, e me juntei a algumas outras mulheres para praticar yoga todas as terças e quintas feiras pela manhã.

75 A partir de 2019, algumas peças foram encenadas, porém apenas no espaço do Galpão.

Assim conheci Graziela, artista responsável pela formação de público na Vila Itororó no período de 2015 a 2017. Ela engajou-se ao projeto de restauração como forma de continuar a militância contra o processo que gerou a expulsão dos hoje ex-moradores da Vila desde 2006. Algumas conversas que tivemos sobre esse processo bastante violento que culminou na “desapropriação para fins culturais”, como consta nos documentos e projetos que lidam com a questão desde o início do milênio, foram meios através dos quais pude perceber a relação entre seu engajamento com as famílias ainda hoje e o seu próprio trabalho como artista após o início de seu trabalho no Canteiro. Em alguma ocasião dessas, que não consigo me lembrar completamente, descemos ao pátio das casas, quando vi pela primeira vez uma série de carrinhas de construção servindo como suporte para floreiras e, acima, pilares sustentando alguns fios de conexão elétrica. Graziela me explica que isso é o processo de montagem de uma “*peça sonora*”, e os fios servem para conectar fones de ouvido para que visitantes eventualmente possam ouvi-la enquanto passeiam pelo *Canteiro*. Denominada *Panapanã*, a peça de Carla Zaccagnini⁷⁶, artista que acompanha a Vila Itororó desde antes da expulsão dos moradores, é uma narrativa autobiográfica da artista com suas percepções sobre a Vila Itororó entre tempos.

Na narrativa, ela discorre sobre o Teatro São José e de que maneira o teatro se alia à Vila Itororó por vias materiais, e não apenas no trabalho de se encenar em um *lugar de memória*. O seu trabalho junto a equipe de restauradores a faz salientar que os cacos que sobraram do incêndio foram de certo incorporados à estrutura e aos ornamentos da Vila, porém, não se sabe ao certo qual, aonde. Comparar fotos antigas do Teatro com fotos do Palacete eventualmente colabora com a identificação, mas algumas peças sobram e permanecem sem origem definida. Ela nos diz isso logo no início do áudio e já salienta as sombras que devém de um não ver, ou não saber, mas: “*O que sei é que a história dos teatros em São Paulo é permeada de holofotes e também de outros lampejos. [...] O destino dos nossos teatros costuma ser breve e algo trágico*”.

Ouvir o que fala Carla, mesmo não estando na Vila Itororó, colabora para a construção da Vila aqui. Ela engenha cenas a partir de descrições imaginativas dos cômodos das casas, a descrição dos móveis que sobraram da desocupação –

76 Disponível em <http://vilaitororo.org.br/em-obras/carlazaccagnini/>.

De vez em quando, um fantasma acordava, levantava-se do beliche ou da cadeira do dentista, ligava a televisão — em branco e preto ou colorida — ou o rádio de pilha.

A descrição segue salientando os buracos cavados no chão, as muitas marcas que os muros e paredes carregam, sejam elas pinturas ou desbotamentos e manchas que a terra e a lama foram deixando entre tempos. Sua imaginação é construída pelo controle que ela detém sobre os fantasmas da Vila: ela os chama e os expulsa deliberadamente, sobretudo nos momentos em que não é possível trazer aos sons, de maneira direta, o que a narrativa vem construindo —



Vila Itororó, 2016

Era como se eu pudesse ver uma sobreposição de tempos. Como se todos os fantasmas estivessem vivendo juntos. Esbarrando-se ao tentar repetir os mesmos passos de sempre, desviando cada um dos seus próprios móveis.

No palacete, adormeci os fantasmas até ficar na casa vazia.

Entre fantasmas e lampejos que os fazem aparecer, questões sobre a função do restauro, da patrimonialização, da conscientização promovida na Vila emergem. Emergem também as relações teatrais, além do palco como seu significante. Carla traz à tona não só a tragédia que levou ao incêndio do São José e ao “nascimento” da Vila Itororó, mas também menciona as catástrofes que derrubaram ou fizeram acabar outros teatros. Ela menciona o Teatro Politheana, que conhecemos anteriormente em nossa Deriva pelo Anhangabaú, cujo “barracão” de zinco e madeira foi incendiado antes mesmo do São José, que podia ser visto a partir de sua estrutura circular. O Teatro Santana, que conheceremos em breve na deriva que segue para o próximo capítulo, foi construído em um lugar que serviu de casa para diversos outros teatros – todos trazidos por Carla: Teatro Provisório, Batuira, depois Minerva e então Teatro Apolo, que depois de apenas vinte anos de existência foi demolido para a construção do Viaduto Boa Vista, em 1912. Ela os traz todos para deslindar uma relação que ao primeiro contato não parece nem um pouco óbvia, mas se faz de maneira cadenciada em seu contar assombrado –

Ouvi dizer que alguém morava assim na Vila, cozinhando ao ar livre. Não posso deixar de pensar que a Vila Itororó tinha algo de teatro, que essa pessoa cozinhasse mesmo sem fome para que os vizinhos não soubessem que ela tinha ficado sem jantar, porque era o ato que se esperava às 19:30.

Saltando do ritual da Vila relacionado ao teatro, que nos fazem lembrar uma descrição afetada pelas análises sociológicas da vida cotidiana de Erving Goffman (2012), ela retorna ao terreno quebrado entre passado e futuro, querendo lembrar quem ouviu sobre o que a habitação da Vila Itororó se funda –

Parece significativo que esse teatro que está na Vila esteja também ali embaixo. Talvez com mais 100 anos de caminhada intensa, dos passos pesados dos carregadores, dos passos indecisos dos fregueses, o piso se desgaste

e o chão vá se abrindo, deixando aparecer um pouco das ruínas desse teatro. Ou não, talvez tudo venha a ser destruído por alguma catástrofe.

Me lembro mais uma vez de Barthes quando ele nos diz que o teatro de Brecht não toma a História como objeto que se manipula, mas como uma “exigência geral” (2007: 217). Isto é, o teatro não precisa encenar um evento histórico para ser Histórico. Ele pode ser montado como *parte na história*, cuja exigência se faz nos modos de apresentá-la no palco – aos choques, distanciamentos e rupturas que são marcas do teatro épico e que replicam-se teoricamente em Barthes (1974; 2007), também em Walter Benjamin (1987) e no fazer antropológico interessado em relações semelhantes (CARDOSO e HEAD, 2013; 2015; HEAD 2009a; DAWSEY, 1999; TAUSSIG, 1993). São questões sem alguma resposta evidente, mas cuja força é suspendida sobre os poderes da função da História e a função da arte no contar de Carla.

No fim de sua peça, ela narra seus sentidos sobre o momento de expulsão dos últimos moradores, como a marcação dos encontros que deveriam continuar, mesmo fora do pátio, sobre as coisas que escolheram e não escolheram deixar para trás –

os estilhaços de uma xícara que caiu da mão na hora de passar do armário para a caixa. Foi, então, o jogo de louça incompleto. E ficaram os cacos.

Há tempos, uma restauradora me disse que a porcelana põe o restauro em xeque. Colar uma xícara quebrada é possível, embora não seja fácil. Os pedaços somados são sempre maiores do que a peça inteira, o espacinho que agora os separa, a camada fina de cola, os pequenos desencaixes, tudo isso somado faz que não caibam mais no espaço de onde saíram. [...] Nunca mais essa louça vai poder receber café quente. E de que vale uma xícara, então?

O fim de *Panapanã* trata das brechas que ficam entre partes sem origem e sem futuro definidos e cuja junção, embora denotada por ela como sendo algo “*maior do que a peça inteira*”, não são passíveis de medição e não podem ser imediatamente direcionadas ao palpável de sua utilidade primeira. Penso que, no entanto, as brechas não deixam de trazer uma resistência impassível de silêncio ou apatia, as partes em relação sempre relatam a algo outro, carregando consigo críticas sobre interpretações do que passou e fazendo emergir forças no presente. A analogia da xícara utilizada aqui por mim pode também me ajudar a

mediar o caminho que trilhei entre os cacos que a Vila Itororó vai espalhando por São Paulo – suas publicações, peças e performances vão dançando pelas mãos de quem se engaja a eles.

Uma destas mãos é a de Graziela, que ainda em outubro de 2016 apresentou a aula *Performando Relações*. Paradoxalmente, o título de sua aula transformava o nome da edição de 2016 do evento *Performando oposições*⁷⁷, que ocupou durante uma semana o Teatro Oficina e sobretudo a Casa do Povo. A chamada para sua aula já salientava alguma tensão na própria ideia das relações que traria junto ao seu trabalho como artista militante na Vila Itororó: “a artista irá reagir criticamente ao próprio convite curatorial que recebeu, de refletir sobre como oposições são performadas. O reconhecimento de diferenças é condição de toda relação”, dizia o *folder*.

Questionamentos sobre residência artística, moradia e ocupação que vem sendo trazidas ao longo deste capítulo foram debatidas em sua aula, e suas mãos se juntaram a muitas outras, como as de Benjamin Seroussi, curador da Vila Itororó e também da Casa do Povo. Aqui, essas gestões compartilhadas engajam-se na intersecção entre teatro e performance para sedimentar em alguns lugares ocupações políticas que valem-se de suas cargas emergentes e brechas resistentes. Como nos diz a coordenação deste evento específico, esses lugares – Vila Itororó, Casa do Povo e Teatro Oficina em São Paulo, e no Rio de Janeiro, sobretudo o Centro de Artes da Maré⁷⁸ – são meios de apresentação de estratégias teatrais e performativas como modos de manifestação de oposições ao contexto político brasileiro atual. Esses movimentos me levaram a considerar ampliar mais uma vez a deriva e entrar em contato com o evento, ocorrido entre os dias 21 e 29 de outubro de 2016, e assim o fiz.

77 *Performando oposições* foi um grande evento que congregou uma série de instituições no ano de 2016 em São Paulo e no Rio de Janeiro. Com apoio do Centro de Artes da Maré e Redes da Maré (Rio de Janeiro), foi produzido pela Casa do Povo, *Les Laboratoires D’aubervilliers*, Governo do Estado de São Paulo, Governo Federal e pelo já extinto Ministério da Cultura.

78 Importante espaço na Maré, bairro na zona norte da cidade do Rio de Janeiro, que abriga a *Escola de Dança da Maré*, do *Projeto Teatro em Comunidades*, parceria da Rede da Maré e da UNIRIO, e também a *Lia Rodrigues Companhia de Dança*.



Vila Itororó, 2016

No entanto, ao adentrar a Casa do Povo, a necessidade de “desviar”, sem me soltar completamente, das análises políticas entre *gestões* emerge. A própria comissão de organização do evento já denotava um convite para outros sentidos:

This program takes place at a time of widespread political tension - a white coup, municipal elections across the country, regular demonstrations, promises to strike, increasing polarization. Rather than providing answers to the problems in question, the Brazilian version of *Performing Opposition* suggests taking a break, taking a step back and wondering what are the forms of contemporary resistance, what are our possible futures, what are our present necessary?⁷⁹

Na Casa do Povo, a abertura sugeria que ali ocorreria uma “*suspensão do tempo*” para trabalhar um “*presente urgente*”. Na seção seguinte me dedico com mais atenção ao evento, porém neste momento é importante também suspender tal descrição para continuar a caminhada.

Cinco meses depois do evento, a fachada transformou-se um pouco. Ainda na Rua Três Rios, onde está situada a Casa, passantes podem ver que no teto desnivelado da escadaria de sua entrada impera um grande letreiro em *neon*, onde se lê: “*Assim elas comemoram a vitória*”⁸⁰. Cada palavra desta frase me provoca uma outra série de questões, por seu tempo verbal, pela marcação de gênero na terceira pessoa do plural, e pelo choque que *Vitória* gera ao brilhar no palco de um prédio em ruínas.

Situada no bairro do Bom Retiro, a Casa do Povo foi ocupada por um coletivo de artistas nos anos 2000 após um longo processo de arruinamento iniciado nos últimos anos da Ditadura Militar no Brasil. Desde 1946 ela se coloca como lugar progressista, uma casa aberta aos muitos imigrantes que sedimentam moradia no Bom Retiro desde o início do século XIX e, como desenvolvo brevemente no início dessa etnografia, como um lugar de memória mas também um lugar de futuro. A abertura sugeria uma suspensão no tempo àquelas e àqueles que participariam das performances, mas tendo a pensar que tal suspensão, ou o exercício constante e inquieto de questionar o que fica entre tempos, intrinca-se a modos de ocupar, morar e resistir. Tal resistência reveste-se não só em remeter ao passado, mas no estado crítico

79 *Les Laboratoires D’aubervilliers*, em *Performing Opposition in Brazil*. Disponível em <http://www.leslaboratoires.org/en/article/performando-oposicoes-performing-opposition-au-bresil>.

80 Obra permanente da artista Yael Bartana, instalada na entrada da Casa do Povo em 18 de março de 2017.

das coisas atuais, de modo que o trabalho de inventar e imaginar um futuro possível, de acordo com o que dizem em diversos meios de divulgação de suas ações, se coloca como imperativo.

Nesta parte da tese, venho procurando trabalhar algumas questões envoltas no fazer teatral que libera energias entre os tempos e espaços de sua encenação, lançando mão de ocupações no presente de suas cenas para invocar uma enérgica de movimento ou engajamento à História, e de questionamento à maneira como ela é disposta em vias patrimoniais, institucionais e *habituais* (STEWART, 1996). Tais questionamentos nos dirigiram às habitações teatrais como uma semântica que procura dar a ver ou trazer à tona as forças de suas assombrações e a *vida material* que permanece entre preservações, como no caso da Vila Maria Zélia, ou em perecimentos e arruinamentos evidentes, no caso da Escola de Meninas e da Vila Itororó. As encenações, por sua vez, ao relatarem a outros lugares e tempos na feitura de seu espaço, também sugerem uma vida que cresce não só junto ao que a Natureza imprime na materialidade das (des)construções, mas também nas Histórias que emergem aos cacos, juntados cuidadosamente nas encenações que passaram e nas encenações futuras; também na etnografia aqui disposta.

No próximo capítulo, a Casa do Povo, último lugar que a deriva desta tese cursa, traz à tona formas densas de questionar e de apresentar o teatro, histórias, fluxos e interrupções acima de três rios. Junto a ela, a interlocuções com mulheres que nela trabalham e materiais que ali sobrevivem, procuro tatear esta vida que subjaz entre perdas ou perecimentos – onde está a *vitória*, escrita no palco em *neon*, em tempos tão sombrios?



Casa do Povo, 2017

CAPÍTULO 7 – “Assim elas comemoram a vitória”: casa e teatro povoados

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. [...] Devem sua existência não somente ao esforços dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura (BENJAMIN, 1987: 225).

Chego por volta das três da tarde na Rua Três Rios para assistir a uma dança na Casa do Povo. Ela está marcada para as cinco horas, e me encontro com um grupo de pessoas na porta da Casa para tomarmos um café na *Oficina Cultural Oswald de Andrade*, onde fomos assistir a um monólogo de Janaina, atriz do Grupo XIX, há uma semana atrás. Imponente edificação na quadra seguinte, a *Oficina* se agiganta em meio aos prédios mais baixos ao redor, cujos térreos são ocupados em sua maioria com lojas que vendem roupas e comida, e os andares que dela sobem abrigam seus galpões de confecção têxtil ou armazenamento. A caminho da dança, avistamos e adentramos a fachada da Casa do Povo. Projetada pelo pintor, arquiteto e urbanista Ernest Mange, a Casa foi projetada com espaços amplos e sem divisões, adaptáveis a diversos usos, mas a entrada em si é relativamente pequena, dotada de escadas – ali nos encaminham para o galpão térreo, que abriga os maiores eventos ocorridos na Casa e também a *Cozinha* que eventualmente se tornaria *Cozinha Aberta*⁸¹.

Ao lado da cozinha grandes portas guardam o espaço teatral que subsiste no subsolo do edifício. Seu palco deixou de servir de apresentação de diversos grupos teatrais entre o fim dos anos setenta e início dos anos oitenta devido às violências e censuras que se alastraram nos anos de chumbo da Ditadura Militar no Brasil, sendo as últimas peças encenadas ali apenas aquelas que, convencionalizadas no nome *Teatro de Resistência*, conseguiam furar a

81 Após ser contemplada com o Edital PROAC Territórios da Arte em 2018, a Casa do Povo passou a abrir a cozinha para distribuição de refeições gratuitas à população do Bom Retiro. Os ingredientes eram parcialmente comprados com o financiamento e parcialmente negociados com os feirantes da região após o término das feiras de rua, e preparados e servidos por voluntários em mesas espalhadas pela Casa e também pelas calçadas da Rua Três Rios.

censura em seus roteiros através de alegorias. A situação insustentável deste teatro também justificava-se pelos recorrentes alagamentos e torrentes de destruição que invariavelmente invadem a Casa: situada acima de três rios que cortam o Centro, o logradouro facilita a compreensão: Rua Três Rios, 252, São Paulo – SP.

Pode-se dizer que arruinamento do TAIB – o teatro no subsolo da Casa do Povo – insinua a imersão interpretativa de que nos fala Walter Benjamin ao remeter às categorias de sua filosofia da história: “Todas as categorias da filosofia da história devem ser levadas aqui até seu ponto de indiferença. Nenhuma categoria histórica sem sua substância natural, nenhuma categoria natural sem sua filtragem histórica” (2018: 1431).

A entrada para o teatro ao lado da cozinha permanece fechada devido ao empenamento dos batentes que emperram as pesadas portas de madeira. Um desvio para adentrar o TAIB e então assistir à encenação ainda é possível, como diz o rapaz que nos encaminha. Subindo uma parte do mezanino, passamos por uma pequena galeria e adentramos uma portinhola de fundos que dá acesso diretamente ao palco. Penso que ali seriam os camarins. A dançarina está prostrada no palco com vestes e maquiagens escuras, de costas para a plateia. Enquanto nos sentamos à sua frente, podemos avistar a luz fraca que ilumina as cadeiras, algumas delas foram empilhando-se sobre as poucas poltronas que permaneceram firmes ao chão. A fraca iluminação também revela um pouco das paredes descascadas e outro mezanino que serve de espaço para poltronas construindo uma perspectiva mais geral de onde estamos. O cheiro de mofo combina com o que parece ser o som de um antigo projetor que passa a ressoar no absoluto silêncio. A luz e o som então ficam mais agudos, direcionando toda a atenção ao corpo da dançarina, que vagarosamente começa a movimentar suas duas mãos para longe de seu rosto, as palmas viradas para frente, como em um gesto de enquadramento.

O tecido pesado e cintilante que veste deixa aparente a cabeça, e a maneira de vesti-lo somado à sua posição sentada proporciona um efeito visual de distorção. A distância entre parte dos braços e mãos, e parte das pernas e pés, encurta-se e se camufla no escuro da plateia, ao fundo. Um estampido repentino de metais ressoa e interrompe seus movimentos extremamente lentos. A dança, que dura uma hora e quarenta minutos, segue então estabelecendo contrastes entre o som de projeção com movimentos lentos do corpo, sempre sentado com as pernas para frente, e os estalos de metais que parecem acelerar os movimentos

para a frente, em gestos rápidos e cortantes. É como se o tempo da dança pudesse ser adiantado ou atrasado sob o controle dos sons de aparelhos analógicos que a ambientam. Mais um alarido e a sala escurece completamente, provocando o corte abrupto entre a cena de suas mãos no chão e a cena de suas mãos ao alto. Os braços passam por baixo das pernas, que em seguida passam por cima da cabeça. Tudo parece estar distorcido sem no entanto nenhum outro gesto senão os do próprio corpo da dançarina e de sua capa preta pouco cintilante. A sala escurece uma última vez, mas agora completamente em silêncio. A dançarina some e voltamos a ouvir apenas o projetor.

A plateia refaz o mesmo caminho da chegada, ao contrário, também em absoluto silêncio. Nos sentamos na cozinha, onde a dançarina já vestindo calças jeans se coloca ao lado do filósofo e professor Peter Pal Pelbart para uma conversa mediada por Alexandra Baudelot, curadora e co-diretora de uma das instituições parceiras do evento, *Les Laboratoires D'aubervilliers*. Antes da conversa, Benjamin, curador da Casa do Povo, pega o microfone e lê de um papel em sua mão o que aqui reproduzo:

Reencenar hoje, de forma distorcida, a clássica Dança da Bruxa de Mary Wigman, é uma escolha curiosa que nos coloca perante uma espécie de miragem. A Dança da Bruxa deixou um rastro incompleto que assombra até hoje o inconsciente da dança: um filme de apenas 1min40sec, de 1926, que mostra Mary Wigman em transe, os membros eletrificados, reagindo aos sons das percussões. Ecran Somnambule questiona a possibilidade de trazer à tona o potencial perturbador dessa estética do contraste e da ruptura, onde o corpo se torna tradutor.⁸²

A conversa, denominada *Outros Corpos*, seguiu, onde trataram de destacar a oposição necessária ao modelo abstrato do corpo heróico, como disseram, junto a “*corpos considerados minoritários*”. A dança anterior tomou algum tempo da conversa, quando se dedicaram a falar sobre o processo de dançar uma dança gravada em vídeo, salientando sua distorção ou tradução. A *Dança da Bruxa* e o que a rodeou nestes dias de outubro marcaram os caminhos que fiz à Casa do Povo.

82 Fechamento da apresentação *Ecran Somnambule*, por Latifa Laâbissi, no dia 22 de outubro de 2016, às 19h.

Ainda sem pensar muito sobre a relação entre tempos elaborada na reencenação distorcida de uma dança gravada em 1926, mas interessada no TAIB, sobretudo, me adiantei em conversar com algumas pessoas da Casa sobre a possibilidade de trabalhar em uma pesquisa para a etnografia agora apresentada. Um rapaz que naquele momento encarregava-se de operar os aparelhos sonoros do evento me pediu para que procurasse Benjamin. Prontamente o alcancei após a conversa *Outros Corpos*, e ele se adiantou em dizer que a melhor maneira de desenvolver a pesquisa seria me juntando ao *Povo da Casa* e em seguida me diz: “*bem vinda*”!

Performando Oposições, embora tenha se dado como um evento de teatro e performance, só teve espaços teatrais ocupados com peças, danças e palestras em duas ocasiões. A primeira delas, no Teatro Oficina Uzyna Uzona, serviu como abertura do evento no desenvolvimento da performance de Dora Garcia, artista espanhola, na forma de um “*interrogatório paradigmático de todos nós*” perante descrições heteropatriarcais sobre mulheres. A outra se desenvolveu no TAIB, com a dança *Ecran Somnambule*. Os meses foram passando e vez ou outra visitava a Casa do Povo quando ela ambientava outros eventos. Passeava por seus quatro andares observando os coletivos que os ocupavam com as mais diversas atividades. Majoritariamente dedicadas à vida de peças e materiais – roupas, comida, publicação e editoração, teatro – suas práticas povoam os grandes galpões com projetos e propostas aprovadas pelo *Conselho* e pela *Curadoria* da Casa.

Naquele ponto já havia assistido ao vídeo-dança de Mary Wigman, *Hexentanz*, rápido, cortante, um pouco assustador. Não conhecia seu trabalho a não ser a partir de sua menção por André Lepecki em seu artigo – “The body as archive” (2010), dedicado a analisar reencenações de danças do século XX na cena da dança contemporânea européia. Ali, ele remete à reencenação de quatro peças de Mary Wigman reencenadas na peça *Schwingende Landschaft* (2008) pelo dançarino equatoriano Fabian Barba. De qualquer modo, em minhas andanças pelos andares, certo dia, andando pelo mesmo caminho que fiz em direção ao TAIB como plateia em outubro, avistei a mesma portinhola por onde passamos. A porta oposta, no mezanino, também muito pequena, dispunha de um cartaz com a chamada à composição de uma equipe para trabalhar no arquivo da *Casa do Povo*. Sabendo naquele momento da existência de um arquivo, me inscrevi para a *Oficina de Aneotas*, proposta pela artista Maíra

Dietrich. Interessada em acompanhar os materiais e histórias que movimentam o TAIB, ainda fechado, e enquanto a *Oficina* efetivamente não começava, ansiei por adentrar o arquivo da Casa do Povo, entendendo-o como um campo de interesse etnográfico à pesquisa entre Histórias e teatro no Centro Expandido de São Paulo.

Imagino que o meu engajamento ao arquivo tenha sido iniciado ali onde Olívia Maria Gomes da Cunha (2004) salienta a importância de uma atenção antropológica ao que o arquivo guarda. Como nos diz Cunha, afirmar fontes arquivísticas como material possível à etnografia não justifica-se apenas pelo trato com os materiais que o arquivo guarda, que seriam segundo ela a finalidade primeira de sua organização. A questão reside na atenção ao próprio processo de organização e indexação como uma possibilidade de que “eles nos ofereçam uma compreensão privilegiada dos limites da escrita da história e de histórias da experiência” (*Ibid*, 316), sobretudo quando trata-se de biografias, ela continua, voltada às cartas da antropóloga Ruth Landes.

Após a *Dança da Bruxa* e as relações que tece com formas de lidar com o arquivo, tomo isto como um ponto importante de atenção mas, ao mesmo tempo, penso que a relação entre arquivo e teatro adicionam alguma tensão à historicidade sendo desempenhada pelos materiais que lidam com cenas e imagens do teatro entre tempos. Um engajamento a reencenações que vêm de fontes guardadas ou arquivadas, “mortas”, em direção a encenações teatrais “vivas” e “presentes” permite de alguma forma saturar essa vida, fazê-la presente novamente?

Penso que isso ecoa nas oposições que Rebecca Schneider, professora e pesquisadora do campo da *Performance Studies*, apresenta em suas análises sobre a relação entre arquivo e teatro: “does the logic of the archive, as that logic came to be central to modernity, in fact demand that performance disappear in favor of discrete remains – material presented as preserved, as non-theatrical, as “authentic,” as “itself,” as somehow non-mimetic?” (SCHNEIDER, 2011: 100, grifos da autora). A pergunta é fundamentada na noção de que a performance permanece de algum modo, ainda que residual, em relações de transmissão entre corpos e (re)encenações. Essa abordagem leva a pensar que o arquivo, por sua vez, também poderia ser entendido como a instituição dedicada ao desaparecimento, provocando uma

interessante inversão das leituras que se pautam na ideia de presença para sedimentar a vida da performance e a morte do que o arquivo guarda.

Venho desenvolvendo ao longo deste trabalho as implicações dos caminhos teatrais traçados no Centro de São Paulo, procurando apresentar, junto a eles, uma forma etnográfica que trata da vida dos fluxos e materiais envolvidos em Histórias e encenações, em cenas e habituações que dão forma a sentidos e práticas aos cacos. Os caminhos me levam a entrar em contato com fontes arquivísticas para além de seu conteúdo informativo – como no caso das pesquisas historiográficas e arquivadas que realizei referentes aos lugares aos quais este trabalho se dedica – isto é, como práticas que se desdobram no palco, sendo este espaço também matéria histórica de cena e encenação.

Tendo então a pensar que as relações entre teatro e arquivo não se dariam em uma relação direta entre referência e sua apresentação, ou então como o ato de dar vida ao passado no presente, mas como formas de transdução (SCHNEIDER, 2011) entre sentidos e coisas. Nesse sentido, em vez da morte da performance após o fim da apresentação, acompanho os cacos de sentidos que permanecem na circulação entre vidas. Rebecca Schneider me ajuda nesta interpretação ao dizer que acompanhar cacos e rastros de performances e Histórias denota que

it is not *presence* that appears in the syncopated time of citational performance but precisely (again) the missed encounter – the reverberations of the overlooked, the missed, the repressed, the seemingly forgotten. Performance does not disappear when approached from this perspective, though its remains are the immaterial of live, embodied acts. Rather, performance plays the “sedimented acts” and spectral meanings that haunt material in constant collective interaction, in constellation, in transmutation (*Ibid*: 102).

Com essas questões em mente, sigo com a deriva, desta vez em direção ao Arquivo da Casa do Povo. O projeto ao qual me engajei seria o primeiro passo para a transformação do arquivo da *Casa* em *Arquivo Vivo*, como foi denominado desde o início da Oficina, em novembro de 2017.

7.1 Anedotas do teatro como arquivo

Da pequena sala no primeiro pavimento da Casa do Povo, pretendia encontrar com o grande acervo da Casa, que organiza documentos fotografáveis para o trabalho que inauguraria o projeto de revitalização do arquivo. Entre fotografias, cartas, livros e jornais, me encontro com Hugueta, senhora de noventa e dois anos cujos pais ajudaram a construir o prédio, e atualmente maestrina do *Coro Schaeffer*, presente no que antigamente denominava-se Casa de Imigração e também Casa do Povo, sua mais contemporânea denominação.

Ela me contava sobre as peças em que atuou e sobre as que não atuou mas em que ajudou a costurar os figurinos que vestiam, dentre tantas pessoas, sua mãe, seu pai, suas filhas. Estamos todos nos preparando para a comemoração do aniversário da Casa do Povo e dentre os resultados do projeto que eu e mais dez colegas desenvolvíamos junto ao arquivo, Hugueta voltaria aos “palcos” para encenar a peça *O Sonho de Goldfaden*, que se perdeu entre as malas de imigrantes, viagens com os roteiros, traduções do ídiche, língua original da dramaturgia, dentre outras intempéries como os recorrentes alagamentos.

Marina, filha de Hugueta e administradora do acervo do que viria a ser denominado e *Arquivo Vivo*, e também da Biblioteca, me contava uma parte da história que levaria à reencenação, dali um mês, da peça o *Sonho de Goldfaden*. Mas alguns problemas no TAIB se interpõem:

Essa cidade de São Paulo é cheia de rios, aqui e ali. E aí passavam os três rios. Então, quando eles compraram esse terreno, passava um rio aí. Então precisava fazer, contratar umas bombas. Então o teatro tem umas bombas. Eu não sei se sempre teve, mas assim, questão dos últimos vinte anos, tinha uma empresa chamada CONAB, que mantinha as bombas e que a gente pagava um x por mês, nem sempre tinha dinheiro, mas a gente mantinha, e aí as bombas. Mas teve várias inundações porque a gente não tinha dinheiro pra pagar isso aí, então era uma coisa meio complicada.

Essas inundações são dos grandes dias de chuva, então não tem... contra isso não é uma coisa de má construção, não é. São circunstâncias da natureza. Isso aí é uma coisa que não adianta, é a natureza cumprindo o seu... o que adianta é

assim, à medida que a gente foi melhorando de grana, aí colocou duas ou três bombas, eu sei que no fim tinha três bombas. Umas bombas que sugam, assim. E a água sobe por causa das chuvas... acontece com mais frequência no período das chuvas, mas agora não tem mais período das chuvas, esse ano tá um horror. Imagine, frio em novembro. Uma coisa assim, que não tem explicação. As inundações são isso.

[...] Muito eu não sei porque eu não acompanhei, mas eu sei que existem as três bombas, e as vezes queima, as vezes sobe a água, aí tem que chamar esses carros que pegam a água e chupam. E então é isso, que nem sempre tem dinheiro pra pagar a manutenção, [...] agora precisa de uma reforma completa, tem um projeto de reforma do prédio inteiro, ontem teve reunião do conselho, e mostraram como vai ficar; imagine se tem cabimento documentos ficarem num lugar tão insalubre. [...] Agora, também não se tinha hábitos de guardar papel. Então tem muita falha, falta muito material.

Dentre a destruição dos documentos de que fala Marina, perdem-se memórias importantes, com essa *falta de hábitos de guardar papel*. Mesmo assim, sua avó, mãe de Hugueta, guardou em sua casa a parte do roteiro que lhe dizia respeito, as falas de sua personagem permanecem na casa de Marina e sua mãe bem guardadas e carregam consigo a força de um começo de conversa.

A partir de um fragmento de roteiro da peça do *Sonho*, que bem dizer, estava contido já na memória e nas repassagens de texto que a mãe e avó fazia na cozinha de casa – me disse Hugueta certa vez: *minha mãe cantava essas cenas enquanto cozinhava, e eu ficava lá, ouvindo, bem quietinha pra aprender* – Hugueta empreendeu viagens a Polônia, visitas a antigos amigos da família, pediu a familiares e próximos que juntassem todas as outras partes para que enfim fossem reagrupados os fragmentos da peça, que em si já tratava em seu tema dos processos de colecionar, remontar, etc. Peça de extrema importância para a vida de Hugueta, de sua família, bem como, ela diz, para os muitos imigrantes judeus que vieram ao Brasil nos períodos de guerra, entre-guerras e no pós II Guerra Mundial, *Sonho de Goldfaden*, no fim das contas, desenvolve a história de um grupo de atores ligados sobre a tarefa de juntar grandes personagens de *Goldfaden*, dramaturgo da literatura ídiche, em uma só peça.

Fragmentos, feitos de memórias de repassagens de textos, de trechos da dramaturgia, de retalhos dos tecidos utilizados por Hugueta na confecção dos figurinos, juntam-se a uma comunidade maior de feitos e efeitos no Bom Retiro, ao seu redor, no Centro expandido, e abaixo dele, em passagens subterrâneas que sobraram de canalizações de rios, suas brechas aproveitadas em fendas arquitetônicas e porões de construções. Pode-se dizer que em diversos momentos do meu período de campo, me encontrei com esses personagens e/ou pessoas interessadas e implicadas na tarefa de juntar fragmentos para recomposição de algo sob novas feições e direcionados a outras causas, com efeitos de conhecimento. Antes de seguir com a encenação do *Sonho*, percorro os caminhos pelo arquivo.

Em um período de seis semanas de pesquisa no acervo da biblioteca e do arquivo da Casa do Povo, passei a coletar algumas peças que compreendi serem encenações importantes para a construção do TAIB.

Participando de um projeto que deu início aos trabalhos de formação do arquivo como *arquivo vivo*, me encontrava sobretudo com Marina e com Hugueta para coletar materiais que pudessem contribuir para o produto final do projeto, uma *anedota*. Coordenada por Máira Dietrich, que já havia entrado em contato com Marina e Hugueta Sendacz, hoje integrantes do conselho deliberativo da Casa do Povo, a proposta que funda a reunião de dez pessoas entre artistas e pesquisadores, sendo eu uma destas, é a feitura de um livro-objeto a ser incluído no grande acervo da biblioteca da Casa, cujo conceito entra em vias de se apresentar agora como *Biblioteca Viva*.

Idealmente, a frase “Não se esqueça de que há outros leitores”, contida em uma das fichas catalográficas de um dos livros do acervo da biblioteca, encontrado por Máira em uma pesquisa preliminar ao nosso encontro, fora o mote para a reunião que deu forma a um documento chamado, inteiramente, de *Anedota*⁸³, assim definido em seu prólogo por Máira:

“algo que enquanto ‘forma’ abriga fatos pouco conhecidos e paralelos a história em questão, e enquanto ‘metodologia’ nos permite insistir em detalhes e descobertas aparentemente oblíquas quando se tem um ponto de chegada” (DIETRICH, 2017, s/p).

83 O livro-objeto resultado do projeto está disponível na Biblioteca Viva.

De anotações na marginália dos livros da biblioteca, peças sonoras e pesquisas cujos textos estão presentes hoje no *Arquivo Vivo*, Maíra organizava minimamente a proposta junto a frase que presentificava no pequeno papel uma comunidade de leitoras e leitores que “emprestaram” livros da Casa do Povo. A proposta que vinha já de uma pré-concepção do encontro com “*detalhes e descobertas oblíquas*”, como escreve Maíra, já de saída como “*ponto de chegada*”, falava também a mim, naquele momento interessada no que se passa e no que se passou no teatro que fica ao subsolo do prédio.

Assim como o material da ficha catalográfica de que trata o início e o fim das Aneotas, o que parecia fazer sentido para o início de minha pesquisa sobre (no duplo sentido da palavra) o teatro, partiu de um pequeno recorte de papel que encontrei em caixas de papelão abaixo das prateleiras de aço da Biblioteca, bem mais recente, datado de 2014:

Ontem senti emoção vinda dos cantos meio que escondidos da memória. Pisei, novamente, na Casa do Povo. Muita gente mais nova não sabe muito (ou nada) da Casa do Povo, ali no Bom Retiro. Entrando na adolescência junto com a ditadura já implantada, porém antes de 1968, vínhamos continuamente a São Paulo, principalmente para ir ao teatro. TAIB entre eles, que ficava na Casa do Povo. Hoje há um processo de retomada (histórica) do espaço. Abriu ontem Postcodes, jovens (praticamente) só jovens. Beleza de juventude e artistas que se posicionam. Não somente uma exposição, mas uma tomada de posição. Conversei com jovens artistas vindos da Suécia, Alemanha, Suíça. A proposta é estabelecer diálogos com outros países em questões globais vistas pelos olhos de artistas. Revigorante. E meu orgulho particular de que meu filho Gabriel gestou o embrião da ideia e se dedicou com outros jovens entusiastas a torná-la realidade. Momento importante para mim que tive muito da minha juventude roubada pela ditadura. Entre as perdas, o silêncio dos teatros.

Elvira Souza Lima – Casa do Povo, 9 de maio de 2014

Eventualmente, descobri que o *Postcodes* ao qual Elvira se referia, dentre tantas outras referências, dizia respeito à instalação artística de 2014 nas dependências da Casa do Povo, tratando de reflexões que se valem do estado atual do prédio e suas coordenadas geográficas

para tratar de problematizações acerca das relações entre lugar⁸⁴, produção de conhecimento e suas formas de representação. Mas isso só após me deparar pela primeira vez com referências a encenações passadas no TAIB, vindas de seu público. E essas referências vieram, sobretudo, carregadas de silêncio, *o silêncio dos teatros, entre perdas*. A partir de então, junto a algumas reflexões em outro período de pesquisa que passei na Casa do Povo e no TAIB, me dediquei à partilha de materiais e histórias que acompanham estes silêncios e estas perdas, todas relacionadas ao palco no subsolo da Casa. Embora a busca estivesse direcionada, me coloquei na proposta coletiva, assim como meus colegas, em uma coleta desinteressada a materiais que pudessem vir a compor a anedota geral. Nos encontrávamos na biblioteca duas vezes por semana, e cada livro encontrado fora de seu lugar pré-estabelecido gerava uma pequena conversa, e íamos com nossas pilhas de livros, cada uma com seu tema, para as grandes mesas no segundo andar⁸⁵ do prédio, ocupado pelo *Ateliê Vivo*.

Revistas antigas do *Yugend Club* contavam em forma de chamadas para peças, roteiros e críticas, seu percurso antes da Casa do Povo ser fundada. Clube da Juventude de teatro amador, como também era chamado, posteriormente tornou-se o Clube Cultura e Progresso do qual participava Hugueta e sua família como um dos coletivos que fortaleceu no Brasil organizações que fizeram “subir” a Casa do Povo como Monumento Vivo. Junto a estas publicações, também encontravam-se em caixas de papel abaixo das pesadas prateleiras de aço da Biblioteca revistas e jornais da imprensa judaica laica progressista, materiais do judaísmo de esquerda produzido no Brasil e na América Latina⁸⁶.

84 Informações contidas no folder e no cartaz de chamada para o evento, organizado por Adriano Costa, Pedro Neves Marques, Dan Rees, Mandla Reuter, Emanuel Rohss, Max Ruf, Sanja Todorovic, Erika Verzutti e Hannah Weinberger, entre os dias 8 de maio e 2 de junho de 2014, presentes no Arquivo Vivo da Casa do Povo (Arquivo Vivo, Casa do Povo, novembro de 2017).

85 A Casa do Povo atualmente tem, como ali se chama, o Povo da Casa. São atualmente 17 coletivos que desenvolvem suas atividades no prédio.

86 A trajetória do que está aqui nomeado como judaísmo de esquerda, ou judaísmo laico progressista, remonta à fundação do Bund (Confederação Geral dos Operários Judeus de Lituânia, Polônia e Rússia), em 1897, que no Brasil teve suas expressões a partir do *Yugend Club*. Uma análise atenta destas relações e suas tensões escapa aos pontos de implicação deste trabalho. Sobre uma interpretação dos ativistas de esquerda na Casa do Povo, ver referências trazidas pela antropóloga Joana D’arc Bahia, que estabelece brevemente a linha histórica: “Em São Paulo, nos anos 20, imigrantes oriundos do Bund fundaram o clube *Tsukunft* (futuro) no bairro de Bom Retiro. Este desenvolvia atividades culturais e políticas. Nos anos 30, passa a se chamar *Yugend Club* (clube da juventude) e funda uma biblioteca, um grupo de teatro chamado *Dramkrais* (grupo dramático) e o

Eventualmente encontrávamos *folders* soltos dentro destas revistas que chamavam às peças a ser encenadas em outros espaços teatrais que dialogavam com o engajamento destes grupos organizados. Certa vez, algumas semanas após me encontrar com as caixas que guardavam tais revistas e jornais, Marina, administradora do arquivo que conhecemos no início deste capítulo, me contava mais sobre o processo de reencontro com esses materiais do que propriamente sobre a possibilidade de ordená-los:

Eu a Leda⁸⁷, fizemos uma listagem, organizamos, botamos numa ordem, assim... botamos números. As listagem da biblioteca, interrompemos. Deixamos os livros em ídiche, é o que tem. E o que eu faço com as revistas? Põe mais uma coluna, na planilha. A gente digitou. As revistas tem que ficar juntas, elas são desse congresso do YCUF⁸⁸, são dessas coisas assim... é um negócio assim que, quando eu tava digitando, eu ficava absolutamente fascinada porque tinha matéria sobre a Coréia... sabe? Eram pessoas, esses judeus, eram pessoas muito ligadas na realidade. Não tinham essas coisas assim [...]

As organizações espontâneas presentes em listagens diversas feitas na pequena sala do Arquivo Vivo, em planilhas de um antigo computador imponente na mesa de Marina, não coincidentemente afetaram a própria organização da e para a *Anedota*. *Interromper* a listagem, colocar *mais uma coluna* (pausa) *na planilha* desarticula o próprio ato de organização para adensar sentidos que ultrapassam o conteúdo estabilizado nos enunciados que compõem o material disponível d'esse congresso.

Aqui, Marina fazia referência a um Congresso realizado em Paris, no verão de 1937, que deu origem ao YCUF (*Ydisher Cultur Farband*, ou Associação Cultural Judaica, em português). Tal congresso se deu a partir da organização de judeus participantes do Congresso

coro Schaeffer. Nos anos 40, a entidade passa a se chamar Centro Cultura e Progresso. Em 1953, é inaugurado o prédio Palácio da Cultura, também chamado de 'Casa do Povo', isto é o ICIB, fruto de uma homenagem aos seis milhões de judeus vítimas do Holocausto. A partir deste período o CSA, a AFIB, o clubinho I Peretz, colônia de férias Kinderland passam a funcionar nas instalações do ICIB. Em 1960, é inaugurado o TAIB (Teatro de arte israelita brasileiro)" (BAHIA, 2008: 2). Ver também Bahia, 2010.

87 Junto a Marina, Leda formava a equipe que coordena tanto o Arquivo quanto a Biblioteca da Casa do Povo.

88 Sobre as influências e organizações que insurgem do YCUF no Brasil, dentre elas a fundação da Casa do Povo, ver Kinoshita (2000).

de Escritores Antifascistas, ocorrido também em Paris, no ano de 1935. O Congresso de 1937 organizou a convocatória ao YCUF, onde se lia:

Nossa frente de luta é parte da batalha geral contra o fascismo, luta que devemos adaptar a nossas condições específicas... e quando enumeramos as encarniçadas lutas e conflitos que ocorrem em todos os países, e em primeiro lugar na Espanha, entre as forças reacionárias, nazistas e fascistas e as forças radicais, progressistas e autenticamente democráticas – uma luta de vida e morte, defrontamo-nos com o fundo político-social sobre o qual se criou a frente popular, a frente cultural, filha legítima da frente popular” (ver KINOSHITA, 2000: 383).

Documentos produzidos pela gestão atual da Casa do Povo apontam este Congresso também como marco de organização da comunidade que encabeçou a construção da Casa, colocando a pedra fundamental de onde partiu toda a estrutura do edifício bem como o terreno fértil, baseado na necessidade de estruturação de uma frente cultural, “filha legítima”, para ações politizadas e militantes de judeus de esquerda no Brasil. Evento marco para uma parcela da comunidade judaica no bairro do Bom Retiro, o congresso e a fundação do YCUF imperam sobre diversas narrativas de origem remontada ao *DramKrais*, grupo de teatro amador de 1945 em que mãe e pai de Hugueta participaram, antes do *Yugend Club*. Engajaram-se então ao ICIB, cuja fundação em 1953 possibilitou também movimentações mais “concretas” para as fundações, concomitantes, da Escola ginásial “Scholem Aleichem” e do Jornal *Undzer Shtime* (Nossa Voz), e em 1960, do TAIB. Por conta de uma ansiedade de pesquisa, não me demorei nestas ligações, limitando minha percepção ao que aparentemente interessava naquele momento.

Me atentava ao TAIB pelas histórias que fazem sua fama de espaço teatral arruinado no dia de hoje e que acompanhava à distancia por um interesse pessoal sobre as encenações nos palcos censurados da ditadura. Elas fizeram do Teatro no subsolo da Casa a casa de peças como, dentre tantas, *Ponto de Partida* (1973) de Giafrancesco Guarnieri, inspirado pela vida de Vladimir Herzog⁸⁹.

89 Esta referência vinha de Andrade: “Guarnieri era um homem tão sensível quanto inteligente e sabia que qualquer peça, abordando o tema Vladimir Herzog seria proibida pela censura, que nesta época já estava sob o comando da polícia federal. Para ludibriar os censores, localizou a ação dramática em um povoado europeu, durante a Idade Média e fez questão de colocar, ainda na capa do exemplar enviado a Brasília, um subtítulo: Uma fábula inspirada numa lenda medieval do Século XIII. A peça, devido à sua aparência metafórica, passou pela censura e estreou com enorme sucesso no TAIB” (ANDRADE, 2013: 81)

No entanto, desta história produzida em sua breve referência às *publicações francesas*, como disse Marina, valiam naquele momento as revistas que estavam ali na biblioteca e o que fazer com elas; isto é, a história atinge caixas de papelão e afetam, mesmo antes do dito aqui mobilizado, alguma tentativa de acompanhar as peças encenadas e que encenam o TAIB, ora na *Anedota*, ora aqui, resguardando as particularidade de ambas as composições e seus “pontos de chegada”. A interrupção da listagem, ou aquilo que *é o que temos* acabou por engendrar formas não concatenadas de interpretação das histórias que acompanham as pilhas de livros e suas marginálias repletas de anotações, caixas de revistas, histórias e suas versões nas vozes de Marina, Hugueta e mais, encenações.

Na tentativa de contar “a história” do TAIB, poderia ajudar uma leitura política capaz de acompanhar efeitos produzidos, como nos diz Kathleen Stewart a respeito de análises etnográficas pretensamente “neutras” (STEWART, 1991).

Sobre o desdobramento desta história junto à comunidade de que me fala Hugueta, à comunidade judaica laica progressista, e à Casa do Povo, eu poderia sugerir que ali, entre materiais de organizações de toda sorte de pesquisas e análises realizadas junto a elas, encontram-se, uma pasta ou prateleira após a outra, as peças e seus efeitos, o que se passou antes delas, nelas e após elas. No entanto, acompanhar o *continuum* da história do TAIB não se demonstrou como um ato possível, uma vez que as brechas e lacunas não preenchidas em planilhas, vazios e silêncios entre coisas arquivadas e histórias contadas a cada dia, interrompem seu sentido instrumental e colaboram para uma interpretação destas trocas.

Seguindo Didi-Huberman (2012), entendemos que a natureza do arquivo é lacunar, vêm de censuras, destruições, agressões. Encontrei, assim, alguns meses após a imersão na biblioteca, uma listagem que eu mesma fiz e que já não reconhecia o sentido que a compôs, que conta uma passagem pela biblioteca e pelo arquivo, organizada com itens, encenações de certo arquivadas, resguardadas, e recompostas para uma nova história, em forma crescente. Junto ao caderno de apoio, ou ao caderno de campo, perguntava a Marina e Hugueta sobre algumas passagens do teatro que não conseguia compreender por estarem, literalmente, arrancadas de seu contexto, sendo este um caderno, um cartaz, páginas soltas e pequenos fragmentos de folhas. Minha conversa com Marina continua, em seguida,

[...] Marina: *Eram pessoas, esses judeus, eram pessoas muito ligadas na realidade. Não tinham essas coisas assim...*

Eu: *tem duas referências que achei, Só que não tem ano...*

Marina: *Mas isso é muito comum.*

Eu: *Mas tudo bem, eu só queria saber se a senhora sabe algo a respeito. Referência a uma colagem com materiais do Brecht que foi uma apresentação e chamaram “Aos que vieram depois de nós ou aos que virão depois de nós”. Uma montagem.*

Marina: *Não...*

Eu: *E outra sigla... UTI, últimos teimosos idichistas.*

Marina passa a contar a história da família Cipkus, *uma família de atores*, cujo filho, Boris, lotou por diversas vezes o TAIB com peças de enorme sucesso. Porém, ela me diz, mesmo com o grande esforço de contatar familiares para a recoleção dos materiais *do Boris*, tudo se perdeu, restando, aparentemente, apenas uma sigla. Em outra oportunidade me encontrei com Hugueta, portando o mesmo caderno de apoio com a série de eventos dissociados que me pareciam importantes para “a história” do TAIB, lhe contando sobre o que havia me falado Marina e sobre o meu interesse em descobrir as “fontes” dos eventos que inscrevi em meu caderno de campo. Hugueta passa então a contar uma outra história, um pouco desviada do teatro, fazendo emergir uma constelação de outras referências em seu contar:

Eu: *Eu encontrei uma referência muito pequena, do Boris Cipkus, nem falava o que era, mas eu achei assim...*

Hugueta: *Da família dele talvez...*

Eu: *Não sei, é uma sigla. UTI.*

Hugueta: *Somos nós. Somos nós os últimos teimosos. Somos teimosos porque a gente não larga a peteca [Pausa]. Não tô sozinha, não to mais sozinha.*

[...] *Têm escritores. Literatura, música, poesia. Criando coisas novas. A cultura tá sendo criada a vida inteira. Não é estática, não é uma ciência exata, não é*

matemática, que também não é mais uma ciência exata, tem coisas tão incríveis que tão aparecendo agora...

Agora a cultura, literatura e arte. A arte, como muda, a arte. Como é diferente agora: o DramKrais, tinha ponto. Você sabe o que é um ponto?

Eu: *Não*

Hugueta: *COMO QUE CÊ NÃO SABE?*

No palco, na ribalta, bem na ribalta, tinha uma caixa, assim, e o palco. Ali ficava sentada uma pessoa, com a peça. E falava as dicas, pra cada um que tinha que...

Os atores não sabiam decor a entrada deles. Ele dava...

Eu e Hugueta: *O PONTO*

Hugueta: *Falava: “você agora, fulano de tal, entra e fala”. Era assim o teatro. Assisti Procópio Ferreira. Bibi [Ferreira]... Não, Bibi era bebê, depois que ela cresceu. Atores que eu vi... O primeiro espetáculo de teatro que eu assisti na minha vida que não tinha ponto, foi quando fui de lua de mel pro Rio de Janeiro, minha lua de mel foi no Rio de Janeiro, e o Ziembinski⁹⁰ tinha vindo da Polônia com modernidade, ele tinha feito uma peça do Eugene O'Neill, era um peça americana, era um casal, tinham três filhos. Um deles era o Jardel Filho, o Ziembinski fazia o pai, o Graça Mello era o mais mais velho e eu não lembro quem era o do meio. O Jardel era... e foi uma peça sem ponto. Uma direção toda. Olha quantos anos são isso.*

Por ser uma das últimas conhecedoras do ídiche, levei a referência à Hugueta na esperança de que ela soubesse do paradeiro destes materiais trazidos por Marina em outra conversa, sobre a família de atores de Boris Cipkus. A sigla, que eu carregava junto aos demais itens da listagem, que segue,

“1. Montagens de materiais de Brecht;

2. Goldfaden – Sonho;

3. Jacob Rotban – 48’;

90 Zimba, como é conhecido, foi escritor e encenador, reconhecido por montar a encenação da peça *Vestido de Noiva*, do dramaturgo Nelson Rodrigues.

4. *Pasta 13*;

5. *Peça Dibuk – Troca de corpos*;

6. *‘Ópera do Malandro’ repete-se na pasta 39/1 – 1979*⁹¹,

percorreu outros caminhos, alcançando o *ponto* como a indicação da encenação. Por certo, não gostaria de encerrar cada item desta listagem em meu caderno de campo nesta versão que Hugueta fez para a história da UTI. Penso que, ao contrário, partilhar destes sentidos mobilizados junto ao espectro de desaparecimento que as pilhas de materiais poderiam fazer denotar cria incessantemente, como se *cantassem o ponto*, a próxima cena a ser seguida, performada no palco e desenvolvida em outras paragens narrativas, em uma mesa na sala do arquivo. A lista em si traz consigo, mesmo que em poucos itens, o TAIB como nexos de peças, grupos e encenações tão distantes e distintas entre si, cujo ponto encontra-se em uma palavra, um lugar, um subsolo.

Tanto o *ponto* quanto sua aparição em meio à breve história da língua ídiche no contar de Hugueta mobilizam ainda estes movimentos para encontrar formas possíveis de apresentação do TAIB em uma interpretação contaminada, entre águas, arquivos e língua que agora parecem rebelar-se contra o escrito no pequeno pedaço de papel de Elvira.

Pode ser que não seja tanto de silêncio que se fazem as perdas do teatro. A atenção às formas que as perdas ali referenciadas admitem no trabalho cotidiano de lembrança e performance, dentro e fora dos palcos do TAIB, quando este encontrou-se livre de enchentes, me lembra uma vez mais a contaminação de que nos fala K. Stewart (1991), contra a noção de análise social “descontaminada”, “neutra”, aquela engendrada por seu sentido instrumental. Um discurso previamente definido essencializaria a cultura numa *visão* totalizante. Contra a corrente, ou ali no subsolo onde as águas desta corrente cessam, a busca por uma etnografia contaminada entraria em confluência com um processo de desconstrução desse legado, estabelecendo uma relação dialética sem síntese onde os materiais do arquivo, o contar de Hugueta e Marina e meus cadernos interrompem-se e contaminam-se mutuamente na constituição do TAIB nesta apresentação. A esta forma não cabe tanto dirigir uma atenção aos

91 Caderno de campo, 4 de novembro de 2017.

seus contornos, por vezes alagados ou empoeirados, mas ao modo como ela é e pode ser estendida, aberta, como suas linhas podem ser desdobradas:

It is not a superficial attention to form that rushes to discover the cause or explanation but an immersion in form in which the elements that produce meaning become known in the act of using them, manipulating them, and repositioning them in *another version*. The storyteller has to be placed inside the story and yet also outside it, constructing it; its interpretive mode is form doubled, *haunting epistemology* of speaking from within the object spoken of. Contaminated (STEWART, 1991: 401, grifos adicionados).

Percebo que nem tanto nas peças que angariei nas caixas e prateleiras do Arquivo e da Biblioteca residem esta forma, mas sim na maneira em que elas estão relacionadas para apresentar o teatro da Casa do Povo em seus começos-finais, como escreve Maíra Dietrich (2017) no material que preparou para a abertura da *Oficina de Anedotas*.

Acontece que a ligação que parecia figurar na UTI entre a língua e o teatro, ou entre o ídiche e o TAIB pós anos de 1960, realçou outros caminhos possíveis, na disjunção de minha pré-ordenada listagem pela fala e pelo contar de Hugueta. A recomposição ou o re-contar da história dos *últimos teimosos idichistas* de Boris Cipkus produz efeito ou faz sentido na teimosia de quem a conta, e desdobra ou abre neste processo de produção formas outras de lidar com as relações existentes, até aquele momento, entre língua, teatro e o ato de verter e transformar um arquivo em *Arquivo Vivo*. Imagem inexistente, poderia ser entendida como uma “imagem bem olhada”, segundo Didi-Huberman, imagem que “soube desconcertar e depois renovar nossa linguagem” (2012: 2016), ou então “imagem de memória e de crítica ao mesmo tempo, imagem de uma novidade radical que reinventa o originário – transforma e inquieta duravelmente [...] traz consigo efeitos teóricos agudos” (*Idem*, 2010: 178).

Isto é, entre perdas e silêncios, mortes e apresentações de um teatro como uma “arte por essência perecível”, como diz Nachman Falbel em seu livro dedicado às memórias do teatro ídiche no Brasil (2013: 21), vidas de peças, pessoas e materiais exercem seu poder e se qualificam enquanto tais em uma pontuação específica. Através dela é possível delinear os caminhos das histórias, que ao mesmo tempo em que são capazes de verter sentidos em fragmentos, fazem deles pontos de relação estendidos e/ou rompidos.

Na forma que admitem as relações traçadas junto à Hugueta e a UTI, emergem histórias do teatro tradicional com sua marca de *modernidade* e a contextualização de seu

trabalho como (r)existência. Penso que, pela não marcação da falta de materiais e lembranças que significariam a sigla, isto é, por sua perspectiva não totalizada nem totalizável, ao mesmo tempo em que se destrói as estruturas de ausência que contribuem para reificar a morte de “uma cultura”, é possível participar da produção de formas emergentes de conhecer aquilo que é o *que temos*, como disse Marina. Além disso, estranhar estas relações a partir de um método teatral convencional possibilita complexificar a própria disjunção do paradigma do teatro como arte da presença co-temporânea à encenação (SCHNEIDER, 2011). Se o método teatral aparece como “forma” de produção, faz sentido participar dela sem necessariamente contar com o que há de fixado entre perdas. Faz sentido andar junto a esta forma do teatro como performance e não, como diria Langdon, “[à] fixação do evento como um texto de narrativa ou o manuscrito de uma peça” (1999: 25).

São movimentos de histórias que apontam a teimosa contradição do aparecimento simultâneo à dissolução (tão cara às reflexões da *modernidade* de que fala Hugueta). Nestes movimentos é possível trabalhar uma vida, não tanto em seu sentido dramático, mas àquele que se aproxima da criatividade como poética do fazer (MCLEAN, 2009: 215), do fazer sentido, uma vida que se demonstra em relações de produção e contra-produção entre coisas, materiais, pessoas e histórias. A contaminação que venho trazendo a partir de Stewart só pode fazer sentido se compreendermos que objetificações decorrem dos materiais que manipulamos naquele momento do arquivo, mas também decorrem das histórias contadas como efetivamente produções de formas, como coisas. Stewart traz Bakhtin para dizer que a contaminação produz seu sentido enquanto tal quando é apresentada: “a close reading of what Bakhtin called ‘objectivated’ forms – ‘things’ like narrative conventions, speech genres, and cultural ‘voices’” (STEWART, 1991: 395).

Neste sentido, também penso ser importante uma pequena parada, penso ser pertinente nos demorarmos no arquivo em encontro com o teatro, também como forma. O material que traria o contexto de origem e desenvolvimento dos *UTI*, como Marina mais de uma vez salientou com pesar (*do Boris não tem nada que ver, ela me diz*) perdeu-se. Seriam os *Últimos Teimosos*, isto é, seus rastros no *Arquivo*, uma “impaciência absoluta de um desejo de memória”, na qualificação do “Mal do Arquivo” por Derrida (2001: 9)? Acompanhando

Schuler e Zea (2017) nessa imersão no arquivo como teatro, poderíamos pensar que o “impasse se aplica apenas se pretendemos ver de modo direto”.

Me parece que o ponto para a história emerge da sigla para a atingir ou se juntar a outras *coisas assim*, como disse também Marina, sobre essa ecologia ou *comunidade* de feitos e efeitos no Bom Retiro. Suportar a imagem e fazer passar: dos pontos de apresentação do TAIB, na lista, na comunidade de leitores contida na ficha catalográfica que Máira trouxe para a *Anedota*, e montagens que virão a seguir como maneiras de lidar com, ou maneiras de desdobrar a forma do teatro em ruínas, como arquivo, em contato com a linguagem como política cultural cotidiana e extraordinária. Assim, fazendo os sentidos junto ao *Povo da Casa*, persigo as montagens buscando acompanhar a listagem de conexões complicadas que trouxe de meu caderno de campo anteriormente como o *ponto* para outras histórias. As montagens fazem o teatro e são consideradas como *forma* que, ao passo em que tem o poder de carregar histórias, também marca suas descontinuidades, rupturas, posições e sobreposições na poética de seu desdobramento.

Ironicamente, este é meu ponto de ordem – e aqui me apoio na dimensão produtiva de sua qualidade desordenadora (CARDOSO; HEAD, 2015), afetada pela própria ordem do arquivo. Penso que tais conexões dão-se entre rastros de encenação materializados e arquivados que emergem em *descobertas aparentemente oblíquas*.

Neste sentido, os pontos também podem se apoiar nos dizeres de Dawsey, falando sobre seus próprios cadernos: “no caderno de campo, o pesquisador ainda tenta criar ficções” (1999: 4), de modo que, junto a estas criações, “é preciso escovar o caderno de campo a contrapelo” (*Ibid*: 116), assumindo alguma distância de seus “traços dessemelhantes”. Então, sigo com a listagem.

O primeiro ponto, sobre a montagem de Brecht, continha a frase “*Aos que virão depois de nós*”. O apresentei tanto à Hugueta quanto à Marina, mas ele eventualmente trouxe parte de seu contexto de formação nas pesquisas que seguiram, junto a seu autor, Roberto D'aversa. Dramaturgo argentino convidado pela coordenação do ICIB ainda nos anos de 1950, trouxe em suas malas diversos materiais e a peça que encenou, antes mesmo de o TAIB ser

oficialmente inaugurado: *Histórias para serem contadas, ou os da Mesa Dez*. Tanto o roteiro da peça quando seu programa estão presentes no *Arquivo Vivo*, e Hugueta e Marina, cada uma à sua maneira, trazem a história da encenação que aconteceu em 1953, ano da inauguração do prédio do ICIB, no subsolo da Casa. Espaço que ainda não era o que poderia ser chamado de edifício teatral, *tava no osso*, me disse Hugueta, mas mesmo assim abrigou a peça que encheu o proto-TAIB com uma pequena mesa de bar onde foram representados dez personagens contando, por sua vez, uma mesma história em várias versões. A plateia organizou-se no chão e nas escadarias do espaço sem cadeiras que contava apenas com a elevação estrutural do palco, também sem cortinas. Entre as cenas sobrevoavam morcegos (*vampiros*, de acordo com Hugueta), mas isso não assustou tampouco quem presenciava o início de um teatro tão almejado pelos grupos de teatro amador que se encontravam com o projeto de Instituto Cultural. A apresentação também fez valer mais doações para o efetivo término da construção do TAIB:

Hugueta: *Sem cadeira, sem nada. sem nada, sem luz. Só tinha cimento mesmo. Foi uma coisa emocionante demais. Tinha muita gente porque era o primeiro teatro que a nossa comunidade conseguiu construir, com tanto sacrifício, com tanta coisa. E a construção, o palco tava completo. Não tinha ainda os holofotes, não tinha cortina, ainda. Não tinha nada. Mas a gente estreou a peça.*

Eu: *E correu tudo bem?*

Hugueta: *Foi um sucesso, fico até arrepiada quando me lembro. Foi fantástico. Foi muito lindo.*

Eu: *E aí teve repercussão?*

Hugueta: *Muita. Aí conseguiram movimentar pra realmente terminar o teatro.*

Eu: *Um pouco mais pra conseguir terminar.*

Hugueta: *Ajudou muito. Claro, as pessoas deram dinheiro com mais segurança que tava sendo bem empregado. Não tava em mala, tava no teatro.*

Penso que a referência às malas acompanha não só as campanhas de arrecadação de dinheiro para a construção do Instituto por imigrantes, mas também o conteúdo das coisas: livros, roteiros de peças e cartas eram trazidos sobretudo dentro de malas, e das malas vieram

não só as histórias do que se encenava na recente Casa do Povo mas também as estruturas que sustentaram o TAIB até meados dos anos de 1980, quando atividades foram ali interrompidas pelo acelerado grau de deterioração em que ele se encontrava. Me lembro mais uma vez da correção parcial dada por Marina ao falar sobre os alagamentos no TAIB: *“isso não é coisa de má construção, não é. Isso é a natureza cumprindo seu”...*

Entre enchentes que aceleraram o arruinamento do TAIB, junto às amplas políticas de censura ao teatro e à reunião de pessoas em um Instituto progressista nos anos de chumbo da ditadura militar, no intervalo de quarenta anos que separam seu fechamento e o início de minha pesquisa por ali muitas águas correram. Qual seria o *ponto* de partida para lidar com estas águas? Questionamentos sobre como lidar com a “forma” destas águas na construção de uma interpretação junto ao TAIB também emergem em momentos contensão que Hugueta empreendeu em nossas conversas, quando parecia não ser muito produtivo articular as histórias que assombram ou acompanham de maneira oblíqua o que está sendo mobilizado no dizer – *“não preciso contar pra você”*; *“disso você já tá sabendo”*; *“disso você deve estar sabendo com certeza”*; *“isso da época da gloriosa, você sabe”*. O “saber” destas passagens apresenta-se como invocação do que é imaginável ao mesmo tempo que realizado na conversa. Isto é, reconheci ou *estava sabendo* apenas da *época da gloriosa*, não porque esta época possuísse um sentido entreposto no nome (gloriosa), mas porque veio acompanhada da sequencia histórica sendo construída e interrompida com o Golpe que impôs a ditadura militar no Brasil em 1964. Foi o ano de inauguração oficial do TAIB, o ano em que em um mês de atividades ininterruptas, diversas montagens de peças buscam dar o tom do futuro:

A gente... foi a época do Carlos Drummond de Andrade, a gente fez o E agora José?, a gente fez do Vinícius de Moraes, como chama a peça? É... Filhos, melhor não tê-los, se não temos, como sabê-lo? [gargalhadas] ãh... tinha mais algumas coisas. Você olhe o repertório. De repente, chegou um momento que, em 1960, na época da gloriosa [tom irônico], acabou. Como muita coisa acabou, ficou sem atividades.

Localizar os "*tempos difíceis*" no TAIB a partir do nome dado ao Golpe de Estado pelos "vencedores"⁹², acaba por saturar o terror de suas violências e interrupções. Após essas montagens pelo coletivo que ocupava a casa na década de 1960, o espaço do TAIB fora ocupado por grupos que o alugavam para ensaios e apresentações esporádicas. Embora o teatro seja reconhecido como *lugar de memória*, com grande fama pelas peças de sucesso e pelas peças censuradas passadas por lá, rastrear tais histórias demonstra-se como um desafio. Efetivamente, subsistem no *Arquivo Vivo* croquis que guardam os cartazes de chamada para as peças, e ali é possível também rastrear seus roteiros, folhas antigas de papel rabiscadas pelas próprias atrizes e atores que exerciam os papéis, também os programas das peças. Além disso, trabalhos que se dedicam a períodos particulares do Teatro em São Paulo desenvolvem cada qual um pouco das histórias destas encenações. Histórias de vida de seus dramaturgos e diretores, todos homens, existem junto aos livros que se dedicam a elas, acompanhadas às encenações que se desdobraram no Brasil e também fora. Decorrente destas fontes, recorrentemente, o TAIB figura em notas de rodapé, que parecem trazer, ao menos em sua referência no corpo deste texto, o mesmo pesar de Marina ao me dizer sobre o material perdido de Boris.

No entanto, no processo de remontar estas histórias do teatro com Marina, mais do que angariar documentações ou procurar estabelecer um estado da arte de todas as peças encenadas no TAIB, parecia contar mais naquele momento, junto às pesquisas no *Arquivo* em si, revisitar o que haveria de mais público na vizinhança das encenações, os cartazes. Marina os tirou da mapoteca e os abriu, um a um, para digitaliza-los e torná-los acessíveis a quem pudesse vir a se interessar pelas tipografias sem necessariamente vir a tocá-las.

Em momentos em que subi ao arquivo, no mezanino do primeiro andar, passava invariavelmente pelo *Ateliê Vivo* e também pela pequena sala do *Parquinho Gráfico*, onde coletivos de editoração se utilizam de máquinas e diversas ferramentas de produção gráfica artesanal. Certa vez em que precisava de mais luz para fotografar os cartazes, presenciei o zelo de Marina com eles em um encontro que leva a considerar, sobretudo, a densidade de um

92 A ideia de que o período da ditadura militar foi "glorioso" foi criada com o golpe em 1964 e é reafirmada por Jair Bolsonaro, que ocupa atualmente a cadeira da presidência do Brasil. A menção de Hugueta a este termo veio acompanhada de ácida ironia, e se a transcrevo neste momento reconheço a importância de salientar o poder de seu tom e de seus gestos de negação ao fazê-lo.

conhecimento tácito a respeito das encenações entre as décadas de 1960 e 1980 que venho trazendo. Um dos editores do Parquinho Gráfico passa por nós – “*poxa, Marina, sempre quis mexer nesses cartazes e você nunca deixou*”. E ela responde “*o arquivo tá lá, vai ali ver*”. Combinei mais tarde de ir para o Parquinho Gráfico levar a digitalizações para que pudéssemos enfim trabalhar na qualidade das imagens. Então, das versões digitais dos cartazes aparecem:

Nádia Lippi – A teoria na Prática é Outra

*Depois de 20 anos Proibida / Agora Liberada / BARRELA de PLÍNIO MARCOS
com o Bando / TEATRO TAIB*

*Teatro Contemporâneo / Curta Temporada a partir do dia 12 de maio / DIA
TORTO comédia de Ênio Gonçalves / Uma comédia sobre nós, paulistanos*

*OFICINA REABRE SEU TEATRO / O REI DA VELA de Oswald de Andrade /
Violência! Deboche! Espinafração! / 27/09/67 4a feira / Espetáculo aos
associados do ICIB*

As peças censuradas, por certo, nunca possuíram cartazes, com exceção de *Barrela*, de Plínio Marcos, após ser liberada. Mesmo assim, os materiais publicizados, como ponto de partida para materiais em fragmentos, mantiveram-se ao longo de tempo. Embora os cartazes, guardados, não pudessem ser “tocados”, sua movimentação em torno de engajamentos gráficos e imagéticos no *Arquivo Vivo* podem trazer um pouco do importa sobre esta vida. Acompanhando Barthes: “o que importa não é a ‘vida’ da foto (noção puramente ideológica), mas a certeza de que o material fotografado vem me tocar” (1984: 122).

Ponto de partida, como eu disse anteriormente para trazer algo da densidade e ímpeto do processo de contar as histórias junto aos materiais do TAIB, foi a peça de Gianfrancesco Guarnieri, encenada no TAIB, em 1973, que apareceu no início de minhas pesquisas junto aos arquivos como algo aparentemente fora do lugar do contado, direcionando a atenção aos fantasmas das décadas mais violentas do período ditatorial no Brasil. Naquele momento, a busca pela peça *Ponto Partida* poderia ser entendida como aquilo que Avery Gordon auferiu à experiência da realidade como um conhecimento frio, hipervisível (2008: 8; 18) e por isso silenciador de forças que não necessariamente demonstram sua presença de maneira transparente. A própria peça de Guarnieri também já buscava trabalhar com formas de

produzir cenicamente experiências não tornadas visíveis por sua condição fugidia e fugitiva, criando sobre o palco do TAIB metáforas difíceis de acompanhar por agentes de censura, que a liberaram após receber seu roteiro. Algumas destas forças de que falam Gordon e Guarnieri, cada qual em um contexto específico de produção sobre tais conhecimentos, podem ser sentidas na descrição de Andrade (2013: 82) sobre os ares que *Ponto de Partida* tomou em suas encenações no TAIB, já com cadeiras:

“havia sempre uma atmosfera de insegurança e terror pairando no ar. Antes de se sentarem nas poltronas, alguns espectadores olhavam embaixo do assento, com receio de que ali pudesse estar ocultada alguma bomba, ou qualquer outro tipo de artefato”.

Fazendo parte do movimento “teatro de resistência”, que se vale de alegorias para furar a censura, *Ponto de Partida* trabalha a impossibilidade de completar o sentido e a representação ao acionar modos distintos, ou impossíveis, de falar sobre o estado atual das coisas. Assim o assassinato não resolvido de um personagem fictício mobiliza reflexões sobre a morte de Vladimir Herzog e, antes disto, *Um grito parado no ar*, também de Guarnieri, já evoca em seu título a peça que trouxe para os palcos o trabalho do teatro em tempos calados: o grito na sala de teatro adensa o ar e convoca sua interrupção, invoca a “parada” de outras performances e outras peças ou qualquer que seja a mobilização teatral em uma temporalidade distinta ao tempo da presença dos palcos. Neste sentido, o que poderia parecer como um ponto de partida para iniciar, desenvolver e resolver histórias dos materiais do arquivo aqui retorna como uma imagem do “começo-final” mencionado por Maíra no início da *Anedota*, um ponto de partida que não vem unicamente dos materiais, mas junto a eles, como figura, alegoria e grito mais do que como transparência, mais do que um ponto de partida que vislumbra sua finalização já no começo.

Penso que a busca por um método que acompanhe estas figuras faz emergir, e não aparecer plenamente, um (re)conhecimento transformativo (GORDON, 2008: 8) de seus rastros, como “aparição”:

“The ghost or the apparition is one form by which something lost, or barely visible, or seemingly not there to our supposedly well-trained eyes, makes itself known or apparent to us, in its own way, of course. The way of the ghost is haunting, and haunting is a very particular way of knowing what was happened or is happening. Being haunted draws us affectively,

sometimes against our will and always a bit magically, into the structure of feeling of a reality we come to experience” (Ibid: 8).

A peça é um dentre tantos ecos que, junto ao *Povo da Casa*, a povoam, alterando a realidade que experienciamos, presente, passado e futuro. Invocando os rastros do que está aí visível, após os cartazes, passamos a olhar nas plantas para construção do teatro. Feitas em grafite sobre papel pardo, o enorme quadrado que delimita a área do palco faz brilhar a palavra *VAZIO* sobre a perspectiva plana.

Enquanto trabalho a noção de histórias que se desdobram junto ao arquivo e à Casa do Povo como formas povoadas por pessoas, histórias e materiais que acompanham cenas do TAIB, o vazio do palco permanece brilhando na planta, bem como permanece em suspensão na atenção às encenações e cenas que o ocupam, resistindo ao vazio do palco tanto na planta quanto em nossa presença. Mesmo passando e retornando sob outra forma ou como aparição, elas se transformam entre personagens e corpos, também entre superposições de diversas histórias. São cenas que, mesmo a partir da efemeridade que quase qualifica a arte teatral, permanecem à sua maneira e podem ser abertas também aqui.

Os que vieram depois d’*Os da mesa dez* (1953) liberam rastros de encenação e de resistências políticas, materiais. Encontram-se cartas de grupos que tiveram residência no TAIB desde os anos de 1960, dentre os quais destaca-se o Grupo Sesi de Teatro, pedindo a reparação da fiação do teatro após alagamentos. Organizam-se outras peças, como o *Sonho Goldfaden*⁹³, com trechos de peças passadas, os que restaram. No balanço entre silêncio e grito, a peça *Dibuk*, sexto item de minha antiga listagem, chega agora como um folder que encontrei entre esses arquivos. Essa peça carrega consigo, no nome, insurgências advindas do folclore judaico, e a mobilização de seu roteiro, nunca fixado, pode nos ajudar a deambular pelo palco ocupado do TAIB, atingindo as ruas na noite do Bom Retiro para retornar ao teatro arruinado.

Quero fazer passar dos movimentos que nos permitem pensar o arquivo como teatro para construções que permitem deambular junto ao teatro como arquivo vivo. Assim partimos para o segundo ponto da listagem: a peça “*Dibuk – entre dois mundos*”.

93 As histórias envoltas em *Sonho de Goldfaden* estão presentes na próxima seção deste capítulo.

Ao contrário dos materiais de Boris, há muita documentação da peça de Sch. An-Ski⁹⁴, escritor, etnógrafo e ativista judeu, “um dos maiores êxitos do teatro ídiche” (GUINSBURG, 2008: 17), e autor de *Dibuk*. Logo após levar a referência da peça para Marina, ela me empresta o roteiro de “*Dibuk – Entre dois Mundos*” para copiar e ler em casa. Naquele momento não me disse nada a respeito, penso que o partilhamento do roteiro da peça para que eu o lesse tratava-se mais de um respeito ao meu interesse em peças de um dramaturgo ídiche do que propriamente da peça e dos efeitos que surte para o TAIB. Perguntei a ela se a peça chegou a ser ali encenada, quem teria se encarregado da tradução do ídiche para o português, mas devido ao seu atraso para uma reunião do *Conselho*, ela apressadamente o põe em minhas mãos e sai a resolver outras questões conversando com uma mulher que a acompanha.

Com o roteiro em mãos, antes de ler a peça, tomei conhecimento sobre *Dibuk*, criatura demoníaca do folclore judaico capaz de se colar, atar, agregar, possuir. Sem nenhum conhecimento desta figura nem nada que caminha com ela, encontrei alguns escritos do próprio An-Ski sobre o momento em que lhe veio a ideia da peça:

Luzes acesas, bebendo chá, o pai, cheio de alegria me falou dos seus negócios e de um casamento que estava contratando para a filha: um moço muito bem dotado, sério, filho único de um judeu de grande linhagem e muito rico. Não sei por que, no mesmo instante, me veio a ideia de que uma tragédia iria ocorrer naquela casa. Desde esse dia, a toda hora eu tornava a pensar nas possíveis formas dessa tragédia. No decorrer de minha viagem pelas cidadezinhas vizinhas, aquelas imagens se empanaram, depois voltaram, como em sonho. Uma noite meu espírito *povoou-se* de uma dezena de histórias de *dibukim* e lendas reunidas no caminho. Eu desejava criar algo cuja origem estivesse no folclore, mas com base na vida real de hoje. Na manhã seguinte, escrevi um primeiro esboço, eu não sabia bem do que (AN-SKI *apud* GUINSBURG, 2008: 24, grifo adicionado).

Memórias com saturação no presente fazem sentido, o produzem mesmo. Assim como contava Sch. An-Ski nesta anedota a respeito de sua peça, as origens importam desde que suas imagens produzam sentido com base na vida real do presente. Seu corpo, como ele diz, repleto de histórias de *dibukim*, histórias que em seu vagar próprio acabam por aderir, por se tornar parte, possibilita sua passagem a esses materiais que manuseio hoje e que foram arquivados com tamanho zelo a partir da última montagem da encenação desta peça em 1963, no TAIB.

94 Pseudônimo de Shloyme Zanvl Rappoport, popularmente conhecido como Semen Akimovich ou Ansky (1869 - 1920).

Naquele ano, Graça Mello, seu diretor geral, exaltava a particularidade de uma história cuja origem no folclore judaico se expande universalmente às histórias de amor e liberdade a partir de um palco construído nos subterrâneos de um monumento que, por essa e tantas outras, qualifica-se como vivo. Junto a este enxerto presente na programação da peça que aqui reconto, são muitos e pequenos rastros, pequenos cortes de tecido do tamanho de um polegar que sobraram da fabricação dos figurinos da peça pelas mãos de Hugueta. A pasta desta peça, presente no arquivo, coloca em proximidade tanto os cortes de tecido guardados por Hugueta naquele momento quanto a programação. Os textos presentes nela contam que antes mesmo da primeira encenação já estava previsto que o fechamento da cortina não encerraria a história, mas “a deixaria viva no espírito por muito tempo”.

A cortina cerrada evoca e dá outra vida a pequenos fragmentos de cenas a serem percorridos nas deambulações. São imagens de abertura também, ou ao menos de uma abertura parcial. Tanto no programa quanto na imagem criada por An-Ski, as histórias de *Dibukim*, traduzido literalmente por aderência (ELIOR, 2008: 59), não só contam seus feitos mas tem o poder semelhante de aderir e *se tornar parte*, “alterando a ordem convencional das coisas” (*Ibid*: 118, *tradução minha*).

O enredo da peça desenvolve uma história de amor impossibilitada frente à promessa feita pelo pai da protagonista de casá-la com outro homem. Então Khónon, a “*alma gêmea*”, morre após ser demovido de sua proximidade com a mulher que ama, Leah. Ela, consternada, incorpora o amante no dia de seu casamento. Khónon, tornado alma capaz de se aproximar de sua amada, passa a falar com ela, junto a ela, sob sua voz. O *Dibuk* é reconhecido pela primeira vez na peça quando é perguntado no desenrolar da cerimônia: “- *quem é você?*”, e pela fala de Leah e Khónon no roteiro, ele responde: “- *eu sou um daqueles que procuram por novos caminhos*”.

A peça, publicada em 1918 após ser reconstruída por Ans-ki, que a perdeu quando fugiu da Rússia czarista, tornou-se um dos mais celebrados dramas escritos em ídiche. Hugueta, com o roteiro em português à sua frente, e sem nunca o ter lido, começa a tornar isto *sabido* em nossas conversas:

Hugueta: *As grandes companhias de teatro judaicas encenavam essa peça em ídiche. Como minha mãe era do DramKrais, então sempre se falava na minha casa sobre essa peça. Por isso que eu sabia que existe, do tema, e tudo.*

Se montar essa peça hoje, hoje, ela vai ser apreciadíssima. Por que ela tem uma mensagem... Ela é fechada, mas ela é universal. Ninguém quer ficar fechado no gueto, não, não é pra ficar confinado. É pra abrir. Eu entendo seu fascínio por essa peça, porque ela é assim. É um Romeu e Julieta, não?

Eu: *Romeu e Julieta?*

Hugueta: *Claro. Famílias inimigas, a moça rica e o moço pobre. Eles se apaixonam e o pai da moça proíbe, promete para o rapaz rico.*

Eu: *Não tinha pensando por esse lado...*

Hugueta: *COMO? O moço se mata pra ficar com a moça.*

Eu: *E vira um Dibuk?*

Hugueta: *Sim. Entende? Só assim eles podem ficar juntos. É a velha história. É universal. TODO MUNDO SABE.*

Havíamos reservado aquele momento para conversar sobre a peça, que acabara de ler. Mesmo assim, após recontar a peça, Hugueta passa a falar sobre seu engajamento na encenação de “*O Sonho de Goldfaden*”, cujo ensaio ocorre logo após nossa despedida. Agora, penso que isto a que todos sabem pode referir-se a estas histórias fadadas ao fracasso, o drama trágico completo capaz de mobilizar na mensagem a trama do casamento arranjado como marco regulatório tradicional e autoritário.

Essas histórias seriam capazes de expressar o funcionamento de um sistema deliberativo maior e suas obrigações, como consta na leitura da peça por Rachael Elijor (2008). Mais do que pode estar impresso nas histórias desenvolvidas em dramas trágicos, Elijor também nos diz que enquanto a peça mobiliza todos estes elementos na trama, o faz apenas para que isto seja simultaneamente invertido, como se a “astúcia” de um Dibuk imperasse através da dramaturgia de An-Ski, “the mad bride and dead groom recover their

inner connection in a way that transfers them beyond the limits of time and space” (*Ibid*:116)⁹⁵. Limites que, dentro desta leitura, dão-se em marcos regulatórios patriarcais.

Junto aos “novos caminhos” que vêm da peça, acompanhando algumas das ideias de Elijah, poderíamos pensar uma vez mais no “talvez” de Benjamin (2011) em suas ponderações sobre a exterioridade e a interioridade do herói no drama trágico; talvez algo possa explodir se considerarmos tal passagem em nossa leitura de *Dibuk*:

“A sua vida desenvolve-se a partir da morte, que não é o seu fim, mas a sua forma, pois a existência trágica só chega à sua realização porque os limites, os da vida na linguagem e os da vida no corpo, lhes são dados *ab initio* e lhes são inerentes. Pode mesmo dizer-se, *talvez*, que o herói trágico não tem alma. No imenso vazio de sua interioridade, ele faz ressoar ao longe os novos mandamentos dos deuses, e nesse eco as gerações porvir aprendem sua língua” (BENJAMIN, 2011:116, *grifo adicionado*)⁹⁶.

95 Uma análise da literatura a respeito do *Dibuk* escapa ao propósito deste trabalho, embora seja pertinente recorrer aos estudos de Elijah para contribuir com a *praxis* da peça na Casa do Povo e no Bom Retiro, como será visto adiante. A autora, complexificando a imagem do *Dibuk* como possessor de mulheres em uma literatura predominantemente masculina, trabalha em seu livro *Dybbuks and Jewish Women in Social History* um número de relatos de exorcismos de *Dibuks* procurando desviá-los para outras fontes literárias a fim de inverter a perspectiva masculina de quem os escreve para a “garganta” da mulher possesora, apanhada, de acordo com estes relatos, pela “dramática alteração de consciência e espírito nomeada como *Dibbuk*” (*Ibid*: 65, *tradução minha*). Ela estabelece sumariamente a análise sobre o que está contido nestes relatos: “The body possessed by a dybbuk is represented as being under the control of the chaotic world of the dead, which imposes higher claims on it than does the patriarchal world of real life, and the person possessed is thereby liberated from the latter. By superseding the usual circle of social expectations and proper conduct, the dybbuk could offer, to those unwilling or unable to accept the social dictates associated with matchmaking, marriage, enforced sexual relations, and family, a justification for conduct that deviated from religious, sexual, or social norm” (*Ibid*: 62). Isto se torna a base para sua leitura da peça de An-Ski.

96 Aqui faz-se necessário ponderar algumas questões acerca desta correspondência. Em primeiro lugar, sobre a questão das influências do drama trágico moderno para a literatura ídiche, ver Jacob Guinzburg (1996) que, ao desenvolver suas “origens”, a afasta de sua pouco provável função religiosa para a aproximar do heroísmo, a partir mesmo de sua concepção como *mameloschn*, “língua materna” no duplo sentido do termo; língua concebida e utilizada na dimensão cotidiana de mulheres judaicas e relegada durante muito tempo ao “jargão”, fez da literatura popularizada entre tais mulheres histórias de heróis, “arreatadas por um mundo espiritual estranho”. Após esta ponderação e consequente desconstrução das origens da língua ídiche a partir de seus “pais”, Guinzburg reaproxima sua literatura e sua difusão à alegoria dos vasos partidos, retomada por Benjamin: “Por paradoxal que possa parecer, o ídiche é um dos exemplares mais inusitados de uma língua estruturalmente moderna [...] E vemo-lo hoje tentando articular-se a partir de seus destroços, por novos meios e em novos meios, como os vasos partidos da redenção final na versão luriana, retomada por W. Benjamin – metáfora que pode nos servir *talvez* de símbolo para o que estamos agora pretendendo fazer” (1996: 36, *grifo adicionado*).

Mesmo com os desvios de Hugueta da *velha história* para o *sonho*, os materiais já haviam sido apanhados pela fábula de An-Ski, e penso que as tensões trazidas pela anedota que conta sua “origem” invocam algumas correspondências de seu trabalho com o trabalho do arquivo no tempo. Na peça, Dibuk revela-se como aquele que busca novos caminhos que escapam ao caminho reto figurado por tudo que o rodeia. Vale “rodear”, como trazem Evelyn Schuler e Alfredo Zea (2017), “intercalar sempre mais uma história”, notando que “em que cada parte habita um novo ponto de partida”.

A anedota, como dito, narra alguma das noites em que Ans-ki descansava no período em que ele, junto a um fotógrafo e um artista, empreenderam a primeira *Expedição Etnográfica Judaica*⁹⁷, visitando de 1911 a 1914 mais de 70 cidades em que o ídiche era falado.

Com *Dibuk*, figuram como frutos desta expedição um grande inventário dos artefatos com os quais An-Ski entrou em contato, salientando seu interesse em questões materiais da cultura judaica – após escrever a peça, perdê-la e reescrevê-la, a ideação de três museus etnográficos figuram como seus últimos empreendimentos em resistência a um “profundo senso de perda” (LUKIN, 2017). A aproximação da etnografia e do teatro na figura de An-Ski, isto é, em seus feitos e efeitos também para este texto, complexificou estudos folclóricos no que se refere à delimitação da origem e significado de artefatos, canções e cantos para a pervivência do social e material de “uma cultura”. Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2010) refere-se a alguns destes traços distintivos que salientam, de acordo com sua nota a respeito da *Expedição* e seus efeitos para o fazer antropológico mais recente, antes “processos de diferenciação” e “conflitos de classe” do que “particularidades nacionais” e “enclaves religiosos reacionários”. Algumas de suas considerações a respeito dos efeitos desta expedição também trazem a compreensão da etnografia neste momento da história da disciplina folclórica como algo próximo ao burlesco, de modo que sátiras da literatura ídiche produzidas no século XIX teriam sido lidas, entre as décadas de 1950 e 1960, como etnografias⁹⁸.

97 Mais de 2000 lendas e mais de 1500 canções foram gravadas e, dentre estas coletas, a criação do inventário de materiais e documentos a serem analisados através de métodos e perguntas a serem feitas por quem viesse a visitar cidades pelas quais An-Ski e sua equipe de duas pessoas não passaram (LUKIN, 2017)

Com isso não quero reificar proximidades, seja de conteúdo ou forma, ignorando as diferenciações que percorrem tais histórias. Mais do que pontuar contextos e ligá-los, correndo o risco de totalizá-los em simplificações que não fariam justiça à formas poéticas e criativas no trato com o arquivo em *transdução*, procuro adensar o “entre” contido no título da peça em português, acreditando ser importante articular sua encenação no TAIB em uma leitura que acompanhe, por seu turno, as encenações que vêm.

Contra proximidades, as aproximações aqui lembram a “artes dos entre” e suas “habilidosas solicitações” imaginadas por Stuart Mclean (2013), que buscam a potencialidade de diferenciações para além da encenação dos encontros que as atravessam. Imagino que a montagem de Brecht levou a uma série de questões, como estas que apresento agora, não só por sua natureza de montagem, mas pela força das lacunas que a compõem. Mais uma vez com Didi-Huberman, o “decisivo não é a progressão de conhecimento em conhecimento, mas a brecha dentro de cada um” (2012: 214).

Estas encenações, montagens e seu povoamento reconhecido junto ao TAIB podem fazer ecoar ou fazer sentido com o que Gordon (2008), junto a Foucault, chama de *conhecimento fugitivo*, aquele que o conhecimento oficial de instituições e os arquivos como fontes de sua autoridade reprimem⁹⁹. A história do roteiro original de An-ski, perdido em fuga e reconstruído com a ajuda dos seus, já pode denotar algo neste sentido.

Produções outras que o seguem passam a fazer parte do que emerge na procura por novos caminhos. Minha insistência em buscar desenvolver *meu fascínio*, como Huguetta me

98 “For the better part of the nineteenth century, the primary genre of Jewish ‘ethnography’ was maskilic satire, as seen in the fiction of Yiddish writers such as Yisroel Aksenfeld, Yitskhok Yoyel Linetski, Sholem Yankev Abramovitsh, and Sholem Aleichem; indeed, later generations far removed from their world would come to read their work as ethnographies, *The World of Sholem Aleichem* (1943) by Maurice Samuel being a case in point. The ethnographic burlesque, already evident in the first issues of the German maskilic magazine *Sulamith* (1806–1848), strikes a distinctly museological note in a vitriolic key, as does the title page of Aksenfeld’s 1861 novel *Dos shterntikhl*, which had been written several decades earlier” (*Ibid*: s/p).

99 Aqui o eco de Derrida (2001) também ressoa quando ele fala, com o arquivo, sobre o poder da autoridade que qualifica *saberes* institucionais e seu apelo à origem como forma de nomeação e localização do poder, o saber escritural. Por sua vez, Gordon nos faz pensar, com a formulação de Foucault, que embora sua conceitualização do conhecimento “maginalizado” tenha colaborado para uma extensão da atenção sociológica para fora de sua disciplina, “has never proved capable of grasping and welcoming [...] from below and outside the institutions of official knowledge production” (GORDON, 2008: XIVII)

diz, acerca de *Dibuk*, acabou por encontrar caminhos outros que se *tornam parte*, assim como no arquivo. Outros enredos que “vazam” pelo palco vazio do TAIB para subir ao *arquivo vivo*.

Mesmo que “*Dibuk – Entre dois Mundos*” também chamada de “*Um Dibuk para dois*”, tenha sido encenada pela última vez no espaço fechado do TAIB, a presença sentida da produção da peça paira junto ao trabalho de Hugueta na Casa, que imaginou em seus tecidos a paisagem que ela poderia formar nos palcos. Marina, por sua vez, guarda os materiais de *Dibuk* colocando-os todos em seu devido contexto, o das pastas de peças e seus programas, para quem interessar possa:

Marina: *O que é importante, deixar isso no papel, pronto. Por que vem você, vem outro dos EUA, vem outro, vem outro, vem outro. Isso aqui, se a pessoa quiser, ela vai ler. Se pesquisou [pausa] as inundações, por exemplo. Tá aí! Um pessoal que tava interessado no Dibuk veio aí e pesquisou essas coisas. Não montaram nada, mas ficaram sabendo.*

Eu: *Quando? E não montaram?*

Marina: *Então, é o que eu estou falando. Vieram e pesquisaram as peças, as inundações, as... Um tempo atrás... Tá tudo aí o que eles fizeram, você pode ver.*

O que poderia haver de obviedade na fala de Marina provoca uma série de questões. Assim soube, na “*pasta Dibuk*”, da encenação aparentemente sem relação com o drama de An-Ski que se desenvolveu a partir do trabalho do grupo *Teatro de Vertigem*, na peça “*Bom Retiro: 958 metros*”. Em suas deambulações, historiadas e encenadas nas ruas e nos seus subterrâneos, é possível acompanhá-la em engajamentos sobre e sob a “*natureza do chão*” da cidade, seus negativos, seus fantasmas, aparições, presenças fugidias no “*turbilhão*” dos três rios, abaixo.

7.2 “**Novos caminhos**”: **coabitações**

Embora não tenha presenciado a peça do Teatro de Vertigem, ela ecoa como a única encenação ocorrida no TAIB entre os anos de 1980 e 2013. *O pessoal veio aqui e pesquisou*. O que há no contato entre duas peças na pasta do arquivo em uma coabitação “*transtornante*” (DIDI-HUBERMAN, 2012: 212) pode vir também da força do drama. Para além das pesquisas junto ao arquivo de *Dibuk* feitas pelo Teatro de Vertigem, esta coabitação também

fala aqui. Vimos anteriormente sua primeira aparição na peça de An-Ski como um desvio de caminhos. Sua fala seguinte localiza os novos caminhos por uma negação aos caminhos “retos”, figurados na peça pelo exorcista que ao passo em que busca silenciar a fala desviante de Leah e Khonon, localiza neste nexos o que deve ser apagado e destruído. Tudo isso faz sentido com a resistência ao “profundo senso de perda” que parece imperar entre tempos: nos materiais de Boris, na montagem de Roberto, nas traduções do ídiche. Impera entre tempos e parece se repetir a cada novo povoamento, ponto de partida, em cada vinda, *vem você, vem outro*.

Lembramos de Derrida lançando uma compreensão do mal do arquivo como um “lance teatral dentro de outro lance teatral” (2001: 52). Aqui, a negatividade do “mal” do arquivo se aloja na noção desta instituição como um jogo ficcional que constrói o passado sobre uma ansiedade pelo futuro. O “lance teatral” pode fazer passar, junto às próprias teses de Derrida e sua leitura do futuro no arquivo, às aproximações entre teatro e arquivo não totalizadas em uma certa ideia de perda e uma certa ideia de vida. Espaço para a realização desta vida no presente ansioso pelo passado, o arquivo constrói cenas que justificam-se a si mesmas “[em] um lugar marcante necessário, lugar decisivo ali mesmo onde nada se decide” (*Ibid*: 90).

Então, a partir desta passagem, a “encenação do arquivo” deixa de possuir seu sentido absoluto no entendimento da cena enquanto perda e passa a pedir que pese mais o momento em que se deixe “falar a imagem”, como Derrida traz aos fins de sua palestra. Isto é, aqui, poder considerar as emergências que a forma do teatro em encontro com a forma do arquivo (vivo) pode admitir quando fazem parte da encenação documentos, roteiros e fragmentos, a comunidade ou ecologia de presenças sentidas sobre e sob a Casa do Povo e suas ruínas. “A encenação do arquivo” de Derrida pode ajudar a ver, junto às histórias contadas e suas partes, fragmentos e presenças fugidias d’o *que temos* no *Arquivo* e na *Casa*, uma forma teatral a contaminar-se por pervivências de um lugar povoado.

Tudo isto parece fazer movimentar e caminhar: para encenação de *Bom Retiro: 984 metros* pesquisas foram feitas junto ao bairro, cenas construídas como partes do que se vê e do

que choca por não ser dado diretamente à visão. Narrativas seguem a peça, montada à percepção da deriva junto às ruas e seus edifícios que, em seus nomes, contam mais do que uma versão e uma parte das histórias que formam o Bom Retiro. O caminho tortuoso que busca narrar uma performance em deriva pode seguir as placas, e das placas podem ser lidos os desníveis em forma:

- *Rua Professor Cesare Lombroso*, nas placas a cada esquina de um dos maiores centros comerciais têxteis do Brasil. Suas lojas a portas fechadas provocam a bruta aproximação entre a marca da antropologia positivista e da criminologia de Lombroso e os muitos tecidos em descarte deixados à coleta no período da noite. Uma parte da deriva entra em um *shopping center* fechado, Lombroso Fashion Mall, e a contra-cena é construída junto a manequins que portam também suas placas que não contam a história da rua mas contam algo sobre suas “coisas”.

- *Rua Lubavitch*, nas placas que se demonstram à frente do Memorial da Imigração Judaica e do Holocausto, conta-se uma parte da história sobre a imigração judaica no Bom Retiro, suas habitações junto a pequenas lojas de vestuário. Edifícios ao largo desta rua contam também histórias mais recentes de imigrações bolivianas, sul-coreanas e sírias. Ainda que haja o choque provocado pela diferença entre memórias institucionalizadas e imigrações invisibilizadas, sua presença é sentida nas fachadas de estabelecimentos com suas placas a vender comida, roupa. As janelas ocupadas por uma luz difusa que informa o conteúdo esvaziado da rua, em deriva. Atores e atrizes carregam suas grandes sacolas de compras, junto a manequins prostrados indicando o caminho. Todos os três elementos confundem-se no escuro.

- *Rua Três Rios*, agiganta-se ao fundo da placa o edifício onde funciona a Oficina Cultural Oswald Andrade ao lado de um grande supermercado para produtos orientais. Imagens de máquinas de costura são projetadas nos edifícios ao redor, costureiras fazem seus papéis na noite, e a fachada da Casa do Povo ocupa-se, em cada parte de sua grande janela, de cenas. Cada parte da janela torna-se um pequeno palco. Biblioteca ao fundo e o convite à entrada no TAIB. Ruína em cenário, agentes sanitários com suas roupas brancas limpam o espaço para que ele seja ocupado por outras coisas. As coisas da rua encenadas anteriormente – lixos, sacolas – passam a pertencer ao teatro. A plateia acomoda-se em todo o lugar que

sobra entre as cadeiras. Esvaziadas de sua utilidade, as cadeiras são redirecionadas à cena como personagens que a compõem.

A natureza lacunar do *Arquivo*, sua encenação como forma povoada, montagens e aproximações entre partes, continuam a fazer movimentar. O exercício de contar uma performance não presenciada por mim colocou-se na leitura de imagens produzidas com elas e nos (re)conhecimentos trabalhados junto ao povoamento na Casa, bem como às minhas caminhadas no Bom Retiro, começando na estação Tiradentes do metrô e terminando invariavelmente na Rua Três Rios.

Destas relações busco formar outros caminhos que permitam vaguar em suas cenas: as fotografias aqui trabalhadas foram vistas a partir da narração da performance e de fotografias feitas com ela por Diana Taylor, apresentadas no artigo “Archiving the thing: Teatro de Vertigem’s 958 metros” (2015). A performance do Teatro de Vertigem colaborou para sua reflexão sobre “coisas”, marcando uma diferenciação em relação a objetos. Desta diferenciação, suas reflexões sobre a relação entre arquivo e repertório também passam por alguma transformação:

I tried to resist the temptation to move you through the performance and the spectacular ways in which Vertigem conjures up the magical world of things in capitalism. I gave up. The beauty and brilliance of Bom Retiro performs its own analysis, creating its own assemblages of people subjugated to things. As things cannot be understood phenomenologically — there is no such thing as a thing — they need to be understood in context and practice. [...] the shape-shifting that exceeds the archive but is not quite the repertorial “live” (TAYLOR, 2015: 62).

Taylor segue com sua descrição sobre a performance adensando reflexões sobre o capitalismo, valendo-se da própria complexidade qualificada no trato com o arquivo, por um lado, e com “coisas” por outro, isto é, com o ato de arquivar e a prática das cenas que se formam nas ruas do Bom Retiro. As fotografias apresentam-se em seu artigo diagramadas ao lado da descrição da deriva. A atenção dela aos caminhos da performance, bem como sua reflexão sobre coisas na vizinhança do repertório em performance colaboraram com a constituição de suas fotografias na passagem.

Atentando à magia aludida por Taylor, penso que as fotografias de *Bom Retiro: 958 metros* podem exercer algum poder aqui. Me lembro que o que interessou à imersão no

Arquivo, no início, seria a relação pouco evidente entre imagens arquivadas e o processo de reencenação que se coloca perante elas. Neste caso, fotografar a performance de rua provoca um partilhamento entre o método do teatro de rua de interromper os fluxos da vida cotidiana e o método de arquivamento que “interrompe” a história para que ela não desapareça.

Porém, junto ao que vem sendo trabalhado com o *Arquivo Vivo*, não intento utilizar as fotografias como se elas fossem um aparato imediato de captura imagética contra a desaparecimento da performance do Teatro de Vertigem. Pensando com Rebecca Schneider (2011), me parece que esta é uma oportunidade de questionar o fluxo histórico sendo construído no arquivo como instituição, uma vez que o ponto de contato estabelecido aqui entre fotografia, teatro e performance embaralha suas funções e desloca origens. Como ela diz, salientando o poder das fotografias *em* performance, elas poderiam ser trabalhadas como algo *parado* mas que não deixa de *agir* junto ao que permanece parcialmente entre presenças:

Rather than wholly distinct, both photography and live performance participate in the ambivalent gesture of the time-lag. The gesture of the time-lag is one that shows itself, by virtue of the still, *to be a gesture – to have posture, to enunciate*. That posture, that enunciation, does not solely happen in past time, nor singularly in present time, but steers a wobbly course through repetition and *reappearance* – a reappearance rife with all the tangled stuff of difference/sameness that anachronism, or syncopated time, or basic citationality affords. Given this, it is not surprising that theatre consistently reappears in/as photography, just as photography reappears in/as theatre (SCHNEIDER: 143).

Então, nos processos de transdução entre fotografia, performance e o encontro disto tudo no arquivo, tanto por mim quanto pelo grupo de teatro que se dedicou à peça *Dibuk* para encenar nas ruas do Bom Retiro, imagino que a própria fotografia “[transcodifica] tudo em cena, para *magicizar* tudo” (FLUSSER, 1985: 19, grifo do autor). Me valho destas superfícies, portanto, para trabalhar com os rastros deixados, que exercem poderes transformativos por quem por eles é tocado, ou por quem deixa falar suas imagens.

As passagens pelas ruas adensam questões imigratórias, reflexões sobre capitalismo, coisas e suas vidas, a ação de fisionomizar o crime explodida na placa do Professor Lombroso, violência que subsiste também na nomeação de um lugar. Lembramos de Benjamin na abertura desta parte, “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (1984: 225). Oswald de Andrade aparece com sua

marca deixada para uma *Oficina Cultural* que não deixa de formar, junto à Casa do Povo, uma bifurcação entre os três rios que se revoltam sob o TAIB e sob as galerias que passam abaixo das ruas. O que ficou em suspensão anteriormente nas partes que tocam seu espaço em ruínas, emerge também na constituição do TAIB em cena na finalização da performance. Fotografias deste momento enfocam a cena, por vezes invadida pela plateia.

O transtornante da presença da performance do Teatro de Vertigem organizada na “*pasta Dibuk*” ainda permanece alagado, parado ali onde os Três Rios também param. Cabe solicitar a atenção e constituir aqui também os rastros e vestígios que encaminham a performance mais uma vez para a cena de um teatro sob uma torrente de águas, imagem presente como matéria do *Sonho de Goldfaden* que conhecemos no início deste caminho junto à Casa do Povo e ao Bom Retiro.

Penso que a matéria do *Sonho* se faz com estes Três Rios – eles sobem às narrativas de Marina e Hugueta, aos documentos e roteiros, sempre como a forma da água que pára no teatro e faz tudo perecer. Também emergem estas águas no teimoso trabalho de ler, reler e recriar histórias junto a um passado de viagens e retornos, suas perdas, a afirmação de uma linguagem que parece sempre solicitar uma vida presente em diversas formas de elaboração, reconhecimento e resistência. Agora, *Dibuk* e Bom Retiro apresentam-se em histórias que aproximam-se ou assemelham-se, possuem entre si um ponto de contato às vezes inesperado. Ponto de contato entre sonhos e memórias deambulantes exercendo seu poder no terreno da prática e da resistência.

A materialidade das memórias em coisas têm sua idade, seu começo e seu provável perecimento. Um encontro fortuito com elas pode redirecionar esse perecimento a tudo que se pode fazer com ele. Aqui não me refiro somente às deambulações em forma nesta escrita, mas também ao caminhar.

Este momento em que um grupo de pessoas, mobilizadas parcialmente pelas histórias de *dibukim* e sua encenação há algumas décadas, se encontrou com as escadarias do monumento que sustenta tudo isso. As escadas convidaram o Teatro de Vertigem não só a entrar, mas também a ocupar o espaço do teatro TAIB. O espaço do teatro ocupado pelas cenas de Bom Retiro 958, bem como pelo público que acabara de caminhar pelas ruas ao

redor, toma a forma também de um grito. Na cena final da peça, já no presente da formação que tomou o TAIB em tempos mais recentes, surgem as vozes do “*el dibuktronic*”, personagem que grita sobre o espaço teatral que conversa com a água, com a lama, com as memórias que insurgem dos subterrâneos de histórias que vem de sonhos, lutas e encontros. Tudo isso parecer perviver com a voz de personagens principais e também daquelas personagens que, mesmo de passagem, imprimem suas marcas no espaço, nos papéis, nos livros, nos convites, nas prateleiras. A respeito do trabalho do Teatro de Vertigem em deriva sobre todos estes materiais bem como às suas transformações no tempo e no lugar, na iluminação e clima, retorno a algumas questões deste capítulo.

A bifurcação na *pasta Dibuk* faz caminhar e também colabora para reflexões que retornam à tensa relação entre teatro e sua forma, performance, e memória. As matérias que coabitam com estas reflexões caminham junto, por sua vez, com a interpretação de cenas e presenças que fazem a Casa do Povo como monumento, sempre denotado por quem a habita como vivo. “*El Dibuktronic*”, enquanto voz ou grito, mesmo que não apareça nas fotografias, se coloca no roteiro do Teatro de Vertigem como um personagem que se apresenta junto ao arquivo. Imagino que esse grito possa ser entendido também como forma de transdução do que ocorre entre matérias que fazem o lugar, memórias mobilizadas, presenças fugidias e o fazer teatral que busca lidar e se insere em *lugares de memória e cultura*.

Em um sentido semelhante, enquanto vaguear (FLUSSER, 1985) nas fotografias possibilitou constituir uma performance em contato com o arquivo nas ruas do Bom Retiro e no TAIB, penso que tal movimentação mostra-se produtiva no trato com fazer teatral implicado, coabitado e em formação com matérias que também participam de possibilidades históricas, deslocadas e criadas.

Após o fechamento do TAIB em ruínas nos anos de 1980, teatro e suas matérias agem em transduções, vertem documentos em gritos, canções em cenas, uma língua em vídeo, um vídeo em dança. São movimentos que acontecem no período em que estive na Casa do Povo, arrastada junto aos Três Rios, que importam na consideração de uma ecologia do Centro, de seus subterrâneos e águas, bem como o seu poder na atenção ao estado crítico das coisas como se apresentam.

Me lembro dos dizeres de Dawsey ao lidar com o encontro entre a água dos três rios com a fiação da Casa, “não deixam de ocorrer curtos-circuitos [...] as redes estão carregadas de tensões” (2012: 92). As águas que não cansam de subir ao nível do palco para torná-lo escuro logo em seguida, agindo à sua maneira, implicadas em formas criativas, poéticas, historiadas de encenar na cena.

Enquanto vemos no título da performance do Teatro de Vertigem os “*metros*”, que salientam uma história espacial a ser construída em deriva, importa acompanhar também a ação de formas de lidar com o passado e com o futuro no palco do TAIB e em contato com as águas do rio. Entendo os movimentos de transdução ao qual aludi anteriormente como formas de re-encenação, isto é, como formas transformadas de apresentar de novo, sob efeitos e desdobramentos que vêm de um passado deslocado e agem junto a um futuro opaco. Este futuro opaco me direciona agora ao último item de minha listagem, para desdobrar o sonho que levou esse futuro até ela.

7.3 Sonho

Retorno à pequena sala do *Arquivo Vivo*, e Hugueta me aguarda com os originais das peças que eu havia copiado uma semana antes, para ler em casa. Imersa em diversos papéis em tonalidades que variam entre o ocre, o sépia ou branco, estes com gramaturas mais densas, Hugueta dispõe sobre a mesa também o livro que ela e a filha, Marina, haviam produzido alguns anos antes a partir de materiais coletados no acervo de seu marido, escritor, poeta e dramaturgo. Antes de falar com Hugueta a respeito da peça que havia lido durante a semana, ela me presenteia com o livro publicado em memória ao autor, me mostrando fotografias de sua família, as transliterações do ídiche para o alfabeto latim e então as traduções para o português, diagramados ao lado em forma de cascata. Nossos encontros semanais de aprendizado sobre o teatro que se produziu dois pavimentos abaixo de onde estamos, no TAIB, abriram espaço para mais uma conversa, ou mais algumas histórias que ultrapassavam os roteiros e restos de figurino e cenário para alcançar esforços que pervivem junto às memórias de família e seguem seu destino, sendo este meu contar sobre o pesado livro em A4 um deles.

Entre uma semana e outra, entre a pasta de atas, o livro do pai e marido, me parecia que muitas das peças que compunham um interesse real contido no ato de manter este arquivo vivo – entre palavras, canções e partes de roteiros de peças traduzidas para o português ou não – uniam nas falas de Hugueta o sentido de seu sonho, de uma encenação para o futuro.

Trabalho com reflexões que envolveram um número de pessoas ao redor do arquivo e da biblioteca da Casa do Povo debruçadas sobre a tarefa de desdobrar uma vida naquele acervo por outros meios, ou novos caminhos. Ao mesmo tempo, Hugueta e seu grupo ensaiavam a reencenação de *Sonho de Goldfaden*, de Jacob Rothbaum.

Hugueta: *Eu tava contando pra você da peça do sonho. Por que aquilo não podia simplesmente... foi feito, e acabou. E era um sonho a vida inteira. Quando faz, isso vai fazer já três anos, o Benjamin [Serrousi] foi pra Polônia pesquisar algumas coisas, eu digo "Benjamin, eu não deixo você entrar de volta aqui no Brasil se você não me trazer essa peça", eu brinquei com ele. Por que isso? A minha mãe foi a principal atriz da peça. Naquele tempo, os diretores não davam roteiro inteiro da peça, pra ninguém, davam só a sua parte. Então, por exemplo, se você falava hoje, pra mim, eu tinha que continuar, no meu papel tava escrito "hoje", e a minha fala em seguida. só. Então não tinha como remontar uma coisa. [...] Eu tenho os papéis dela mas eu não posso montar uma peça só com os papéis dela e com a minha memória. Eu não participei daquilo, eu não participei dos ensaios, eu tava gravidíssima, eu não podia. Muitas vezes, a gente escreveu pro Rothbam pra ele mandar pra gente. Pessoal do grupo de teatro escreveu pras outras cidades onde foi montado, ninguém tinha a peça. Eles disseram, "ah, pegou fogo o arquivo, não temos".*

Bem, seguir futuros implica em deambularmos pelo que foi passado. Mesmo que o TAIB, personagem principal aqui, não existisse no momento em que esta peça foi encenada no Brasil, as montagens de sucesso empreendidas pelo *Dramkrais* possuem essa enérgica do sonho ao mesmo tempo em que destilam seus raios em retratos do elenco e fotografias das cenas para quem com elas entra em contato hoje sonhando com sua reelaboração, reencenação, per-vivência. Podemos ver aqui – o lugar da orquestra entre o palco e plateia com apenas uma mão, do maestro regendo o coro – de qual cena? O *Dramkrais* lotou o

Theatro Municipal durante três semanas com o prólogo e os três atos de *O Sonho de Goldfaden*, e das memórias espetaculares dos que presenciaram repetidas vezes o grande evento, seguiu-se uma busca intensa por parte da filha de sua atriz principal para recuperar a peça, traduzi-la cena pós cena e esperar para reativá-las no impalpável do futuro.

Encontrei esta chamada para a peça em um papel sulfite, com escritos à caneta bic indicando o achado de alguém para alguém, e outro à lápis, indicando o ano. Impressões de diversos tempos. O papel sulfite xerocado e inscrito estava por entre as páginas de um livro encontrado na biblioteca que percorria as histórias do teatro ídiche, e prontamente chegou às mãos de Marina para ser encaminhado ao conjunto do qual faz parte, este do *Sonho de Goldfaden*. Penso que há um movimento semelhante na composição de personagens que pertencem a encenações distintas a se encontrarem na peça que celebra Goldfaden, e o processo de arquivamento que lida com uma outra série de sonhos na Casa do Povo, e no TAIB, que acabou por demorar mais um tanto para ser tornado, enfim, um teatro. Partes que faltam, recompor uma coisa que *não pode simplesmente ser feita e acabar*, como me disse Hugueta, me dirigem a outros fragmentos que carregam forças de tempos e imagens a se encontrarem nos palcos.

Me parece paradoxal voltar ao momento em que o TAIB nem havia ainda sido inaugurado quando me despeço da Casa do Povo. No entanto, com os materiais do *Arquivo Vivo*, com as fotografias de Diana Taylor e com a reencenação da *Dança da Bruxa*, vou juntando os cacos desta parcela de caminho.

Gabrielle Brandstetter (2001), em um artigo que disserta sobre relação entre memória e corporalidade na dança, se dedica a pensar esses movimentos de antecipação e regresso envolvidos no corpo em movimento. O próprio ato de andar, caso fosse absolutamente desacelerado em nossa percepção, poderia ser compreendido como um incansável balanço entre a queda e o seu impedimento, como um movimento que entre interrupções e constâncias nos arremessa para frente e para trás habitualmente. Seu sentido também não ocorre em uma progressão linear, mas quebra-se entre passado e futuro em movimentos que espalham-se, deslocando pequenas e também quebradas matérias, juntando tudo isso a outras partes e seus corpos: “in the process of remembering movement 'in the future', images are always being

erased and replaced with others” (BRANDSTETTER, 2001: 110). Penso que apresentar as relações que se formam no processo de remontagem, reencenação, é um desafio que se inscreve em brechas de movimentos semelhantes.

Entendo que acompanhar a relação que se formou a partir da *Dança da Bruxa* entre o *Povo da Casa* deu-se ao entrar em espaços de arranjo e apagamento de movimentos, gerando traços ou rastros a serem levados para outros textos e corpos. Brandstetter (*Ibid*) nos traz Bergson (2010) para dizer que o processo de memória corporal não representa o passado no corpo, mas age nele em um processo de re-conhecimento. Lepecki (2010) retoma este texto de Brandstetter, para salientar que o processo de reconhecimento é algo a afetar outros modos de saber, na medida em que sua ativação nas relações de reencenação permite não repetir o passado e dá-lo à compreensão para um futuro melancólico, mas permite sim uma *politização do tempo*.

Instituição armada como receptáculo do saber, ele então volta-se ao arquivo como algo nunca exaurido. O que Lepecki chama neste momento de “vontade de arquivo” o leva a imaginar não só o arquivo como corpo, com suas exclusões, lacunas e metaordenações, mas também o corpo como arquivo. Isto, para ele, não coincide em dizer que tais exclusões não existam – elas participam de sua formação histórica e por isso fazem desviar a atenção para possibilidades futuras “armadas” de uma historicidade afetiva (*Ibid*: 31). Sua atenção a processos de re-encenação o levam à compreensão de que o arquivo não armazena, o arquivo age em uma dialética de transformação e transubstanciação entre “todos os tipos de corpos (humanos, textuais, arquitetônicos, representacionais)” envolvidos no ato da dança:

(human, textual, architectural, representational) involved in the (f)act of dancing expel and internalize each other's forces, surfaces, velocities, and modes. In this circulation and exchange, what turns and returns, and what in this movement is perhaps surpassed, transformed, dispersed, is the melancholic or cenotaphic notion that dance is that which only passes away. Instead, to understand dance as a dynamic, transhistorical, and intersubjective system of incorporations and excorporations is to understand dance not only as that which passes away (in time and across space) but also as that which passes around (between and across bodies of dancers, viewers, choreographers) and as that which also, always, comes back around" (*Ibid*: 39).

Penso, então, que tudo esteve envolto em tarefas distintas de apresentar, reapresentar, apresentar novamente, de agir sobre os segredos que o arquivo guarda. Desdobrar sua vida e

qualificá-la a partir destes movimentos de fazer falar, fazer aparecer, tornar visível *mesmo que* sobre a não possibilidade ou palpabilidade de fazê-lo ou repeti-lo de forma completa e abertamente visível. Isto é, este “mesmo que” adensou o ar do engajamento no arquivo diante das lacunas, não compreensões do que ali está escrito e as traduções e re-encenações que devém destas ações como formas possíveis de trabalhar com ruínas e seus cacos.

Indo para trás e para a frente, entre a vida e a morte de arquivos e corpos, como se pudéssemos manipular um video neste momento, importa acompanhar um pouco mais de reencenações porque, como Lepecki diz ao finalizar sua palestra, esta é uma forma de “activation of the dancer's body as an endlessly creative, transformational archive. In re-enacting we turn back, and in this return we find in past dances a will to keep inventing” (2010: 46).

Assim retorno ao primeiro ponto de passagem desta etnografia, procurando ativar ainda aspectos entre tempos das performances e ruínas. Se a água dos rios de São Paulo nos afetou durante quase todo o percurso, importa trazer um pouco das cinzas que cobrem a cidade quando seus fluxos são efetivamente interrompidos, de cima para baixo e de baixo para cima.

CAPÍTULO 8. “Estar vivo e pronto pra morrer”

Para cada travessia, há sempre um momento em que não se está num lado nem de outro, em que não se é o que era nem o que será; pois, uma vez que são discriminados, o contíguo nunca os atinge. Fica-se em suspensão – pairando eternamente de permeio (CRAPANZANO, 2005a: 378)

Em julho de 2014, me despedia da Praça Roosevelt. Vestia o casaco mais pesado do meu guarda roupa, e ainda assim o frio persistia. Parecia que enfim a Praça não tornaria a se fechar de tapumes ou outras construções de concreto que canalizavam o ar ao passo em que continham movimentações urbanas não esperadas pelos processos de requalificação há dois anos atrás. O frio que sentia naquele momento talvez fosse o mesmo que havia sentido há outros seis anos atrás, antes da requalificação, sobre o pentágono, embora as questões já fossem outras, os desníveis já transformados e minha atenção já muito mais direcionada àquela disposição arquitetônica informada por tantas horas debruçada sobre os projetos que transformaram a Praça Rosa¹⁰⁰ em Nova Praça Roosevelt. Me despedia então assim: com frio, percebendo esses tufões de vento gelado como se eles pudessem ser de fato observados em sua concretude, ricocheteando entre muros, espaços teatrais, muros, espaços teatrais.

Naquele momento, moradores e comerciantes da região central também começavam a sentir os efeitos da grande crise hídrica que assolou o estado de São Paulo entre os anos de 2014, 2015 e 2016. Além disso, parou de chover. Não só o ar gelado e seco raspava e cortava as narinas e gargantas, produzindo a cena de passantes portando máscaras, lenços e cachecóis, mas também a água parou de correr nos encanamentos, fez aparecer superfícies de terra nas represas, tornou tudo tão cinza que por vezes o simples ato de permanecer com os olhos abertos parecia carregar nas pálpebras o peso do pó de uma metrópole inteira.

¹⁰⁰Em minha dissertação de mestrado (SILVA, 2015) desenvolvi a imagem da Praça Rosa, uma das denominações habituais da Praça Roosevelt, a partir da coloração que emerge em cacos espalhados pelo lugar e também nas vestes do Coletivo Rosa Choq, que conhecemos na Deriva que culminou no Vale do Anhangabaú, anteriormente. A força da cor replica-se em narrativas construídas com o espaço, destruindo os signos *da* sua história de construção cinza, masculina (LEFEBVRE, 1991) e ditatorial como edifício para destilar sentidos *na* história a partir de performances e montagens que, entre tantas coisas, decepou a cabeça de Franklin de Roosevelt, pintou os desníveis da Praça de rosa e fez desfilar pessoas caracterizadas com essa cor em diversos momentos, antes e após da requalificação espacial.

O ar seco me levou ao Bar do Satyros não para comprar uma cerveja, mas para pedir aquela água da bica sempre oferecida na camaradagem para qualquer pessoa. Alex, então atendente do bar, me diz “*Não tem. Não tem água nenhuma, olha* [abrindo a torneira, que guspiu um ar estrondoso]. *Você não tá sabendo não?*”. Me contentei com uma garrafa de cerveja e me encaminhei para a calçada. Passei a reparar então nos retratos de Phedra de Córdoba, atriz do Grupo Os Satyros, que se multiplicaram entre os estabelecimentos: na porta do Satyros 1, na porta do bar onde me encontrava, na porta da tabacaria. Alguns lambes na entrada do estacionamento, todos eles com o rosto de Phedra estampado. Então, em 2016, um pouco antes de retornar à pesquisa de campo ali, acompanhei de Florianópolis o estado de saúde da atriz cuja vida compunha a história que os Satyros contavam, repetida e orgulhosamente, essa história que configurava um enredo de resistência e de uma forma de fazer teatral a partir de sua própria imagem. Ao retornar para a Roosevelt no mesmo ano, após sua morte, percebo que os retratos de Phedra multiplicaram-se por toda a Praça, convidando a quem topa com eles no meio do caminho a estabelecer uma relação entre representações no palco e na imagem, exercitando algo dessa vontade teatral de fazer reverberar os movimentos da rua sobre o palco.

Phedra foi uma das muitas atrizes que passaram pelos palcos dos Satyros, no entanto, havia algo que fazia com que apenas os seus retratos fossem espalhados pela Roosevelt ao lado de retratos coletivos que comemoram os 25 anos do Grupo. A presença quase diária de Phedra na Roosevelt, em frente e ao lado de seus próprios retratos, colaborava com um sentido de lugar extramamente denso, fincado sobre uma teatralidade viva entre os palcos do Satyros e a materialidade da rua na formação da Praça Roosevelt (SILVA, 2015).

A conheci logo no início da pesquisa, em 2013, quando Luiz, cantor e amigo dos Satyros, me levou à mesa onde estava sentada a “*Diva da Praça Roosevelt*”, achando um “*absurdo*” que, perante minha proposta de pesquisa, uma pessoa “*como ela*” ainda não havia sido apresentada a mim.

Entendo este momento como minha inserção no campo, quando os amigos que a acompanhavam na mesa de bar também se apresentaram, como Benê, o escritor que conhecemos no início deste trabalho. “*Pesquisa sobre a Praça Roosevelt, hein?*”, ele me diz, “*É legal, é aqui que moram as joaninhas*”. Até hoje não compreendi o que ele quis dizer com



Praça Roosevelt, 2014

isso; mesmo perguntando a ele naquele momento, sua falta de resposta arrancou gargalhadas dos demais, que também não cheguei a compreender. Então os amigos de Phedra passam a apresentá-la, Luiz me conta sobre a canção que fez em homenagem a ela. Me contam que os Satyros a conheceram logo nos primeiros momentos em que se estabeleceram na Roosevelt. O encontro aconteceu em 2003 quando os fundadores do grupo ainda negociavam com os habitantes da Praça a abertura do pequeno espaço, e Phedra, com um lindo vestido cintilante, passa do outro lado da rua, e a convidam para assistir à encenação. Dez anos depois, naquela mesa de bar, enquanto as histórias eram contadas, Phedra então começa a tecer, em uma narrativa interrompida, alguns pontos importantes de sua vida como artista.

Essa cena se repetiu algumas vezes nas conversas que tínhamos nos meses seguintes, e também em algumas performances. Como na finalização de uma performance na planificação em 2014, em *Descomemoração ao Golpe*, uma atriz encena Phedra procurando ativar, uma vez mais, sua história naquele desnível da Praça. A Phedra no palco conta à platéia sobre como, quando nasceu em Cuba, chamava-se Rodolfo Felipe, nome que abandonou logo na juventude, quando também começou a dançar e a cantar. Viajou para se apresentar na Argentina, e fazendo alguns amigos brasileiros por lá, sedimentou residência no Brasil. Então, como Phedra de Córdoba, se torna vedete de televisão até chegar aos Satyros.

Sentada todos os dias nas mesas de bar, dia após dia vertendo demorados goles de sua água com gás mas nunca vestindo a mesma peruca do dia anterior, Pedra articulava a cada ocasião algum trecho deste enredo. A cada brecha, não perdia a oportunidade de lhe perguntar algo a respeito do lugar. Phedra, partindo de algum pequeno detalhe que quase não diferenciava minhas perguntas, articulava as questões sobre a Roosevelt a partir de histórias sobre sua própria vida eloquentemente, sendo interrompida apenas nos momentos em que deveria adentrar o espaço d'Os Satyros para mais um ensaio ou mais uma peça. Em alguns momentos as histórias eram estendidas após o tocar do sino que indicava o início da encenação aos espectadores, algumas delas poderiam aguardar até o minuto preciso de sua primeira aparição no palco.

Ela me contava incansavelmente sobre os trabalhos como atriz anteriores ao seu trabalho no Satyros, sua chegada de Cuba ao Rio de Janeiro e depois à São Paulo, compondo em suas narrativas histórias do teatro na cidade saturadas no presente de suas encenações

como atriz daquele grupo. Do teatro à televisão, como vedete, cantora ou atriz, os poucos minutos de descanso nas mesas do bar, entre peças, iam tecendo uma história de vida que eu começava a conhecer, mas que vem sendo contada, fragmentada e pacientemente, à plateia passante.

Ela me contava também sobre o pequeno apartamento cedido pelos Satyros a ela, um pequeno *studio* que fica acima de seu escritório administrativo, no mesmo edifício dos Satyros 1. Após o aumento do aluguel, ela me diz, fica difícil morar ali, e também a idade – que ela sempre fazia questão de omitir, criando diversas especulações sobre – dificultava o caminho diário entre a Praça da República, onde se encontrava sua antiga morada, e a Roosevelt. *“Estamos conseguindo alguns editais e isso melhora um pouco as cosas em termos de dinero. E eu acho ótimo porque, imagina, desço aqui, fico aqui com o pessoal do La Barca [bar ao lado do Satyros 1], vou no ensaio, não preciso de muito, certo? E são pessoas muito boas, essas aqui”*. Nunca decorando meu nome, me dizia a cada vez ao me avistar *“menina!”*, com variações que seguiam *“você está sempre aqui, por quê?”*; *“senta aqui, o que deseja?”*; e *“você vai entrar [na peça] hoje?”*



Praça Roosevelt, 2016

Em um destes dias, com uma peruca grisalha, Phedra se preparava para a peça *Não Morrerás*, pertencente à septologia *E se fez a humanidade ciborgue em sete dias*, cujo tempo de sua participação passava ritmado junto à performance para a canção *Something*, dos Beatles.

Na peça, atrizes e atores compunham seus corpos junto a peças eletrônicas, monitores no lugar dos rostos, bicicletas gerando energia da pequena maquete luminosa que, graças a uma câmara acoplada, tornava-se a imagem genérica de uma cidade inteligente qualquer, vista de cima. Phedra era a única personagem que não possuía em cena nenhum tipo de acoplamento eletrônico. Enquanto a peça acontecia, do lado de fora, ela me contava que foi aconselhada pelo diretor a se colocar no palco da maneira mais desafiadora que poderia e, depois de perguntar a ela qual seria esse desafio, ela sinceramente indicou que não gostaria, em hipótese alguma, de aparecer sem peruca nos palcos. “*Posso ficar sin roupa si, pero nunca sin cabelo: no*”.

A cena, embalada por *Something*, desenvolvia-se a partir da montagem e desmontagem de sua personagem. Ela surge no palco sem peruca junto a um camarim movente e, cantando, veste a peruca feita com cabelos naturais louros e compridos, o vestido prateado que reflete a iluminação simples do palco, a maquiagem, o microfone. “*Something in the things she shows me*”, ela recita, ao remover o vestido, depois a maquiagem, depois a peruca.

Eu nunca cheguei a saber o que a motivou a montar sua personagem a partir do movimento de colocar e remover sua peruca. O conselho do diretor para que os atores e atrizes trouxessem situações pessoalmente desafiadoras não passava de uma provocação e de um convite à montagem, também pessoal, de cada um deles para as personagens que desempenhariam na pequena sala preta. Eventualmente, ele me explicaria que essa forma de compor personagens é parte de uma ética e de uma estética do grupo denominada “Teatro Veloz” (CABRAL, 2006; MILARÉ, 2007), técnica de preparação dos atores e de montagem das peças que procura se afastar da concepção de teatro colaborativo para se aproximar, a

partir da busca de respostas corporais instantâneas às situações prospectadas em ensaio, de um “teatro crítico”¹⁰¹.

No momento em que conversávamos do lado de fora dos Satyros e em que a peça se desenvolvia do lado de dentro, ela contava como não precisava se preparar muito para a cena, já que, “*como cantora e atriz profissional*”, cantar *Something* não lhe provocava grande dificuldade, embora importasse, então, trazer à tona a extraordinária renúncia em atribuição à peça, “*é importante pro teatro que fazemos aqui, temos que fazer esse tipo coisa*”, ela me dizia. Alguém aparece à porta do teatro para reclamá-la à cena que estava prestes a acontecer. Adiantando-se à sua ausência, um amigo em comum com quem dividia a cerveja me disse para que eu não me preocupasse, “*você vai saber a história da Roosevelt, mas talvez não pela Phedra, porque ela é assim: ‘eu, eu, eu, eu’*”. Isso fez com que eu entendesse que aquelas histórias que Phedra contava a quem com ela se sentava na segunda mesa na calçada à direita do Espaço dos Satyros 1 fossem um partilhamento reticente do que acontecia nos palcos em que ela se apresentava, junto aos seus *amigos de muitos anos*. Ao mesmo tempo, essas relações entre narrativa de si e encenação, entre Roosevelt e Phedra, podem remeter a uma forma de construção que Marco Antônio Gonçalves, em atenção ao conceito de etnobiografia, desenvolve como “modulação” entre pessoa e personagem: “a produção da pessoa-personagem cria um mundo em que ela própria atua ao criar seu cenário revelando, simultaneamente, o aspecto mais íntimo de uma subjetividade pessoalizada e a condição de uma experiência cultural” (GONÇALVES, 2012: 36).

Ao me contar sobre o receio em aparecer em público sem suas perucas, Phedra faz deslizar desta forma de narrar movimentos que abalam o próprio encadeamento de sua cena. Penso que, pelo desconhecimento deste desconforto, a densidade da cena passa a ser construída a partir de outros elementos que a compõem, como seu corpo nu, como o ato de maquiar-se em frente a um público e o de cantar *The Beatles*. Porém, este abalo surge a partir de um desencadeamento linear entre a conversa na mesa de bar e o palco dos Satyros, de maneira que não é interessante sugerir a partir de tal continuidade que ela exista como algo necessário para uma “real” compreensão da peça nas intenções de seu conteúdo, como se

101 Ele também referencia tais posicionamentos críticos às inspirações provindas dos escritos da Escola de Frankfurt (MILARÉ, 2006).

houvesse um sentido oculto a ser revelado na compreensão da cena nesta forma de “teatro crítico”. Seria este o movimento que acaba por reificar não somente a mesa em que estávamos como o polo significante “vida” contrafigurado ao “palco” como seu significado a ser desdobrado em outras ações ou interpretações.

Em vez de operar através do movimento que rege a separação entre o teatro e a vida que lhe supõe, cabe antes acompanhar as saturações que a vida admite no fazer teatral e em imagens produzidas com ele. A conjunção ou disjunção entre temporalidades distintas entre si – a da representação da vida de Phedra e a narrativa sobre essa vida no palco e fora dele – pede um estudo ou atenção à maneira como elas estão relacionadas no tempo da vida teatral.

Em meio à seca, me lembro da fronteira (CRAPANZANO, 2005a) que se coloca “*como um rio*” no caminho entre a Praça Roosevelt e os lugares a ela adjacentes na fala de Rodolfo, diretor do Grupo Satyros, mobilizada no intervalo desta etnografia. Sua fala remetia ao projeto sendo iniciado pelo grupo junto às moradoras da Rua Rêgo Freitas como forma de dar continuidade ao fluxo das relações tecidas entre o teatro e as moradoras que se iniciou nos anos 2000 e que se sedimenta no mundo construído aos fragmentos com Phedra de Córdoba, que tem seu rosto estampado em retratos por todos os espaços teatrais dos Satyros, em filmes projetados nas televisões que ficam em seus *halls* de entrada.

Após a morte de Phedra no ano de 2016 devido a complicações de seu estado de saúde que se alastravam há mais de cinco anos, estes retratos parecem se multiplicar entre imagens que criam uma historicidade particular, incorporada à Praça Roosevelt e ao fazer teatral que a ultrapassa. Os projetos, laboratórios e encenações nunca pararam, mas junto a eles também crescia a quantidade de retratos de Phedra espalhados pela Praça. Junto aos retratos, suas cinzas são atiradas por toda a Roosevelt em diversos momentos rituais – o primeiro deles em novembro de 2016, no Festival Satyrianas organizado em sua homenagem, e o último no carnaval de 2017 quando, montados em um carro de som que atravessa a Rua Consolação, Ivam e Rodolfo atiram suas cinzas na multidão colorida e cintilante de folionas e foliões que pulam o carnaval do *Coletivo Baixo Augusta*.

No Satyrianas, todo o cinza da crise foi colapsado no nome da edição, *Phedra de todas as cores* e um grande desfile de travestis foi organizado na planificação. Cada uma delas

desfilava com vestidos, perucas, calçados e maquiagens que remetiam a uma parte de Phedra. Entre vestidos cintilantes e coloridos, um tapete vermelho fazia parte da cena, também formada pela música eletrônica que invadia a Praça. Após o desfile e às ovações em homenagem que seguiram, Rodolfo, com uma parte das cinzas de Phedra a serem jogadas ao ar, diz: *“Aqui é onde a morte e a vida se encontram, onde o segredo de estar vivo e pronto pra morrer se desvenda”*.



Praça Roosevelt, 2016

A primeira oportunidade que tive de encontrá-lo após o desfile, antes do carnaval, me adiantei em expressar meus sentimentos pela partida de Phedra. Quase que imediatamente e em frente à célebre fotografia de Phedra feita por Bob Sousa, fotógrafo retratista especializado em teatro, ele responde: *“ela morreu”*. E pouquíssimos segundos de silêncio depois, “[...] estamos com mais um projeto legal. Essa moçada nova vai fazer uma peça demais, e eu estou indo daqui duas horas lá pra estação, ‘bora?’”. Ele se referia ao grupo de atrizes e atores LGBTQi+ que havia se juntado ao Satyros recentemente como seguimento aos projetos de sempre, mas a interrupção abrupta do assunto, ou o desvio à interlocução sobre a perda de

Phedra somado ao *segredo desvendado* em meio à chuva de cinzas, as sedimenta na Roosevelt e em mim como projeções ao passado e ao futuro em cena.

Imagino que tal desvendar não denota um segredo total passível de apreensão nas experiências sendo performadas. Neste momento, é necessário estabelecer uma pausa para então direcionar a atenção ao que é revelado – ou, melhor dizendo, aos modos como o *segredo de estar vivo e pronto pra morrer* desdobra-se.

Como forma de ritual, inclusive, poderíamos interpretá-lo como a encenação de um espaço-tempo que completa ou finaliza a experiência da vida e da passagem de Phedra pela Roosevelt e pela história do teatro e da performance em São Paulo e além, a oferecendo a outras possíveis cadeias de significado. Penso que seria esta a problemática através da qual Victor Turner (1981), no cerne dos estudos da performance, aproxima os dramas sociais e os ritos de passagem ao teatro pós-moderno, cujos estágios sucessivos proporcionam uma transformação unidirecional da experiência¹⁰².

Isto é, o entrelaçamento destas sequências não seria ilusório, de acordo com Turner, mas algo efetivamente real e, parafraseando-o, que abre-se a todos. Sua atenção a estes processos permitiriam interpretar de forma densa e do começo ao fim campos de ação entre representação e ação, ilusão e realidade, o cotidiano e modos especiais de apresentação. No entanto, me parece que o segredo evocado por Rodolfo, bem como os retratos e cinzas de Phedra a se espalharem pela Roosevelt, provocam alguns deslocamentos em suas passagens, tornando difícil “colorir” (TURNER, 1981) sentidos unidirecionais.

Pode ser que eles apontem para “outro realismo” não muito estável e mais *vulnerável*, como diz Scott Head a respeito de certos modos de *revelação* de imagens fotográficas:

Pode ser justamente ao se tornar vulnerável, não mais encarnando a visão ‘socialmente autorizada’ do mundo, mas apontando para dimensões da vida que tanto exprimem quanto excedem o nosso olhar, que este outro realismo das imagens fotográficas pode afirmar realidades da vida como potência, em contra-distinção ao reconhecimento da realidade ‘como ela é’ como o único antídoto à ilusão e engano. (HEAD, 2009b: 40)

102 Assim ele o faz para questionar o que chama de análise estruturalista formal, que entende tal sequência como uma ilusão sobre combinações já existentes em “regras” e “vocabulários” do cérebro e da mente (TURNER, 1981).

Então, entre morte e vida, e cinzas jogadas ao ar, penso que tal segredo não se dá pela revelação de algo oculto ou estável, no gesto da mão de Rodolfo a espalhar o corpo de Phedra ao ar. Então, não se trata do que emerge no desvendar, mas como emerge. O ato de atirar as cinzas de Phedra sobre a planificação e também sobre o grande corredor que forma a Rua da Consolação na festa de carnaval alguns meses depois, pulveriza alguns regimes de verdade sedimentados em procedimentos que procuram ordenar uma vida para sua possível compreensão. O corpo, as cinzas, os gestos e encenações emergem como um mundo não resolvido nas oposições entre representação e vida, vida e morte, totalidade e parte.

O modo como tudo isto é desdobrado nos momentos de passagem de Phedra sugere uma forma particular, em performance, de entrar em contato com uma relação de (re)conhecimento vivaz que estabelece relações, interrompidas e aos fragmentos, entre espaços e tempos. Acompanhar a vida de Phedra nas maneiras como era performada, vez ou outra, sempre em uma relação de contiguidade com o chão e os sentidos na Praça Roosevelt, saturam uma historicidade teatral intensamente engajada aos mundos elaborados em cenas como formações incessantes, nunca encerradas ou encerráveis. O que ocorre entre a memória produzida por Phedra e com Phedra, antes ou depois de sua morte e dos rituais que se seguiram, permite pensar que suas imagens e cenas, pessoas e personagens realizam-se nas performances entre tempos e espaços, e tais relações se dão menos “[em] diferenças de natureza e mais modulações do estado de ser e atuar no mundo” (GONÇALVES, 2011: 25).

As relações engendradas aos fragmentos em teatralidade na Roosevelt, nos espaços-tempos que constrói e destrói incessantemente, permitem atentar não só à passagem de Phedra, mas às passagens e interrupções entre partes e fragmentos de encenação e reencenação. As entendo como formas gerativas de engajamento com o chão e com as Histórias no Centro e suas expansões, não encerráveis no que Turner chama da reduplicação (1981).

Então penso que os cacos narrados e encenados na/com esta vida na Praça Roosevelt remetem a “todo um repertório de noções culturalmente densas ao redor dos enunciados” (DAS, 2007: 65), juntados em fragmentos que compõem seu mundo. Entendo com Veena Das (*Ibid*) que fragmentos, ao serem compostos nesta etnografia, não formam uma totalidade, eles inclusive parecem marcar a impossibilidade de imaginar algo que possa esboçá-la.

Com isto em suspensão, sobre a poeira sedimentada, remexendo e empoando cinzas pelo ar, penso que o percurso seguiu na atenção ao fazer teatral em contato com a historicidade urbana de São Paulo – seus processos de transdução emergentes em cacos, fragmentos e ruínas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAMINO, Caroline Antunes Martins. *Presídio Maria Zélia: repressão política no governo constitucional de Getúlio Vargas*. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em História (Tese de doutorado) 2018.
- ALCÂNTARA, M. “Terça-feira: na noite da praça”. *Revista Bacante*, 17 de abril, 2007.
- ARENDT, H.. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1981
- ABREU, Luis Alberto de. *Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação*. 2004.
- ANDRADE, José Carlos dos Santos. “Teatro e censura: platéias vazias e atores calados”. In: *Arterevista*, v. 1., n.1, jan/jun 2013, p 65-88
- ANDRADE, MM de. "Bairros Além-Tamanduateí: o imigrante e a fábrica no Brás, Móoca e Belenzinho." *Congresso Brasileiro de Geógrafos*. Vol. 5. 1991.
- ANDRADE, Oswald. “Antes do Marco Zero”. *Obras completas*, v. 5, p. 42-7, 2004.
- AZEVEDO, Jorge Peloso de. “Dobrando esquinas, escavo vestígios e arquiteto cidades”. In. *Reflexão em arte*, n. 4, Julho, 2014.
- AZEVEDO, J. e DONOSO, M. “Atitude: desdobramentos e confrontos do treinamento do ator no processo de criação do espetáculo Cidade Submersa”. *PesquisAtor*, 1(1), 2012.
- ALEX, Sun. *Projeto da praça: convívio e exclusão no espaço público*. Senac, 2008.
- BACTÉRIA, Anselmo (org). *Brothers Cactus: contistas da Roosevelt*. São Paulo: Alaúde editorial: eraOdito editOra, 2006.
- BAHIA, Joana D’arc. “A dimensão política do refúgio: Uma análise dos ativistas políticos da Casa do Povo (1940-1960)”. *Anais Reunião brasileira de antropologia*, v. 26, 2008.
- BAHIA, Joana D’arc. “Memórias do gênero: A construção de uma ídishkeit imaginária no Brasil”. In: *Anais Fazendo Gênero* 9, 2010.
- BARDI, Lina Bo. “Na América do Sul, após Le Corbusier, o que está acontecendo?” In: Eds. RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

- BARAD, Karen. "Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter". *Signs: Journal of women in culture and society*, v. 28, n. 3, p. 801-831, 2003.
- BARTALINI, Vladimir. "A trama capilar das águas na visão cotidiana da paisagem". *Revista Usp*, n. 70, p. 88-97, 2006.
- BARTHES, Roland. "Diderot, Brecht, Eisenstein". *Screen*, v. 15, n. 2, p. 33-40, 1974.
- BARTHES, Roland; *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova, 1984.
- BARTHES, Roland. "Semiologia y urbanismo". In: *La aventura semiológica*. Ediciones Paidó, 1993.
- BARTHES, Roland. "Brecht, Marx e a História." In: BARTHES, R.. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BATTAGLIA, D.. "At play in the fields (and borders) of the imaginary: Melanesian transformations of forgetting". *Cultural Anthropology*, 8(4), pp.430-442, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Paz e Terra, 1997.
- BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. "Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social". *Ilha Revista de Antropologia*, v. 8, n. 1, 2, p. 185-229, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia". *Obras escolhidas*, v. 1, p. 91-107, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Volume III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. WMF M. Fontes, 2010.
- BHABHA, Homi. "Architecture and Thought". In: AINELY, R. *Intervention Architecture—Building for Change*. London: IB Tauris, 2007.
- BLAY, Eva. *Eu não tenho onde morar: vilas operárias na cidade de São Paulo*. São Paulo: Nobel, 1985.

- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: TA Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- BRANDSTETTER, Gabriele. "Choreography as a cenotaph: The memory of movement". *ReMembering the body*, p. 102-34, 2000.
- BRANDSTETTER, Gabriele. "Dança como cena-grafia do saber". *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 19, p. 103-113, 2012.
- BROCANELI, Pérola Felipette; STUERME, Monica Machado. "Renaturalização de rios e córregos no município de São Paulo". *Exacta*, v. 6, n. 1, p. 147-156, 2008.
- BUCK-MORSS, Susan. *Origin of negative dialectics*. Simon and Schuster, 1979.
- BUCK-MORSS, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Mit Press, 1991.
- CAMPOS, Candido Malta; NAKANO, Kazuo e ROLNIK, Raquel. "Dinâmicas dos subespaços da área central de São Paulo." *Caminhos para o centro: estratégias de desenvolvimento para a região central de São Paulo*. São Paulo: PMSP/Cebrap/CEM: 123-158, 2004.
- CARDOSO, Vânia Zikán. "Narrar o mundo: estórias do "povo da rua" e a narração do imprevisível." *Mana* 13.2 317-345. 2007.
- CARDOSO, Vânia Z.; HEAD, Scott. "Girando entre gestos: interrupção como fonte do fluir". *KARPA: Journal of Theatricalities & Visual Culture*, (6), 2013
- CARDOSO, Vânia Z.; HEAD, Scott. MATÉRIAS NEBULOSAS: COISAS QUE ACONTECEM EM UMA FESTA DE EXU. *Religião e Sociedade*, v. 35, n. 1, 2015.
- CARVALHO, Davi. *Enterrados, mas vivos*. [S.l.], n. 58, p. 48, jul. 2011.
- CASEY, Edward S. "How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena." In: S. Feld & K. H. Basso (eds.) *Senses of Place*. Santa Fe, NM: School of American Research Press, 1996.
- COLLINS, John. "Ruins, Redemption, and Brazil's Imperial Exception" In: STOLER, Ann Laura (Ed.) *Imperial debris: on ruins and ruination*. Duke University Press, 2013.
- CORBUSIER, Le, e Carlos Eugênio Marcondes de Moura. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Editora Cosac Naify, 2004.
- CORRÊA, Mariza. *As ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. São Paulo, 1982.

- CRAPANZANO, Vincent. “Horizontes imaginativos e o aquém e além”. *Revista de Antropologia*, v. 48, n. 1, p. 363-384, 2005a.
- CRAPANZANO, Vincent. “A cena: lançando sombra sobre o real”. *Mana*, v. 11, n. 2, p. 357-383, 2005b.
- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. “Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo”. *Mana*, v. 10, n. 2, p. 287-322, 2004.
- CYMBALISTA, Renato. Jornada “Lugares de Memória e Consciência em São Paulo”. In: *Revista CPC*, São Paulo, n.18, p. 154–158, dez. 2014/abril 2015.
- CYMBALISTA, Renato. “Lugares de memória difícil: as medidas da lembrança e do esquecimento”. *Patrimônio cultural: memória e intervenções urbanas*, 2017.
- D’AGOSTINI, T. et al. Yellow fever in São Paulo State, Brazil: epidemiological surveillance during the largest outbreak reported, 2016-2018. *International Journal of Infectious Diseases*, v. 79, p. 139, 2019.
- DAS, Veena. “Wittgenstein and anthropology”. *Annual review of anthropology*, v. 27, n. 1, p. 171-195, 1998.
- DAS, Veena. *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary*. Univ of California Press, 2007.
- DAWSEY, John C. “‘Caindo na cana’ com Marilyn Monroe: tempo, espaço e ‘bóias-frias’”. *Revista de Antropologia*, v. 40, n. 1, p. 183-225, 1997.
- DAWSEY, John C. *De que riem os “bóias-frias”? Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões*. 1999. Tese (Livre-Docência). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999.
- DAWSEY, John C. “O teatro em Aparecida: a santa e o lobisomem”. *Mana*, v. 12, n. 1, p. 135-149, 2006.
- DAWSEY, John C. "Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático." *Mana* 15.2: 349-376, 2009.
- DAWSEY, John C. “A casa de Joana Dark: drama e montagem”. *Mana*, Rio de Janeiro , v. 18, n. 1, p. 91-119, 2012.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Contraponto, 1997.
- DEBORD, Guy. “Teoria da deriva”. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.) *Apologia da deriva*. Casa da Palavra, [1958] 2003.

- DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- DEL RIOS, J. "Lux in tenebris". In: Cabral, Ivam. *Quatro textos para um teatro veloz*. Imprensa Oficial Do Estado, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Perspectiva, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. "Quando as imagens tocam o real". *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, p. 206-219, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ELIOR, Rachel. *Dybbuks and Jewish Women in Social History, Mysticism and Folklore*. Urim Publications, 2008.
- FABIAN, Johannes. "Theater and anthropology, theatricality and culture". *Research in African Literatures*, v. 30, n. 4, p. 24-31, 1999
- FALBEL, Nachman. *Estrelas errantes: Memória do teatro ídiche no Brasil*. Ateliê Editorial, 2013.
- FÉRAL, Josette. "O real na arte: a estética do choque". In: RAMOS, Luiz Fernando (org.). *Arte e ciência: abismo de rosas*. São Paulo: ABRACE, pp. 77-93, 2012.
- FRÚGOLI JR, Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. Cortez Editora, 2000.
- FRÚGOLI JR, Heitor. A questão da centralidade em São Paulo: o papel das associações de caráter empresarial. *Revista de sociologia política*, v. 16, 2001.
- GOFFMAN, Erving. *Os quadros da experiência social: um perspectiva de análise*. Vozes, 2012.
- GONÇALVES, Marco Antonio. "Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens". *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 19-42, 2012.
- GUINSBURG, Jacó. *Aventuras de uma língua errante: ensaios de literatura e teatro ídiche*. Perspectiva, 1996.

- GUINSBURG, Jacó. “Dibuk: um autor, um tema e uma peça”. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, v. 2, n. 3, p. 19-25, 2008.
- HALLAM, Elizabeth; INGOLD, Timothy. “Creativity and cultural improvisation: An introduction”. In: *Creativity and cultural improvisation*. p. 1-24, 2007
- HARVEY, David. O direito à cidade. *Lutas sociais*, n. 29, p. 73-89, 2012.
- HANSEN, Beatrice. *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*. Univ of California Press, 2000.
- HEAD, Scott. “Implicações entre olhares: etnografia, fotografia e performance”. *Ilha Revista de Antropologia*, v. 11, n. 1, 2, p. 85-109, 2009a.
- HEAD, Scott. “Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto”. *Devires imagéticos*. 2009b.
- HEREÑÚ, Pablo Emilio Robert. *Sentidos do Anhangabaú*. 2007. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. Routledge, 2002.
- INGOLD, Tim. “Epilogue: Towards a politics of dwelling”. *Conservation and Society*, v. 3, n. 2, p. 501, 2005a.
- INGOLD, Tim. “Jornada ao longo de um caminho de vida—mapas, descobridor-caminho e navegação”. *Religião e sociedade*, v. 25, n. 1, p. 76-110, 2005b.
- INGOLD, Tim. “Earth, sky, wind, and weather”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 13, p. S19-S38, 2007a.
- INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. Routledge, 2007b.
- INGOLD, Tim. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”. *Horizontes antropológicos*, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.
- INGOLD, Tim. *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge, 2013.
- JACKSON, Michael. *The politics of storytelling: Variations on a theme by Hannah Arendt*. Vol. 4. Museum Tusulanum Press, 2013.
- JACQUES, Paola Berenstein. “Breve histórico da Internacional Situacionista-IS”. *Arquitextos*, São Paulo, v. 3, 2003.

- KAREPOVS, Dainis e LEME, Régis. *Maria Zélia - Um presídio político na época de Vargas. Cadernos Cemap*. São Paulo, maio 1985.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Zahar, 2001.
- KLEE, Paul. *Pedagogical sketchbook*. London: Faber & Faber, 1953.
- LANGDON, Ester Jean. “A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral”. *Horizontes antropológicos*, v. 5, n. 12, p. 13-36, 1999.
- LATOUR, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Edusc, 2002.
- LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Blackwell: Oxford, 1991.
- LEFÈVRE, Eduardo. *Diário Popular*, São Paulo. 1997
- LEHMANN, Hans-Thies. 2007. Teatro pós-dramático. Editora Cosac Naify.
- LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. Routledge, 2006.
- LEPECKI, André. Planos de composição. *Criações e Contextos: Cartografias, Rumos Itaú Cultural Dança*, v. 2010, 2009.
- LEPECKI, André. “The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances”. *Dance Research Journal*, v. 42, n. 2, p. 28-48, 2010.
- LEPECKI, André. “Coreo-política e coreo-polícia”. *Ilha Revista de Antropologia*, v. 13, n. 1, 2, p. 041-060, 2011.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo*. Companhia das Letras, 1996.
- LUKIN, Benjamin. "An-ski Ethnographic Expedition and Museum." *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe* 25, July 2017.
- LUPION, Bruno. “O novo Plano Diretor paulistano faz dois anos. Aqui está um balanço”. In: *Nexo*, 29 de julho 2016.
- MCLEAN, Stuart. *The event and its terrors: Ireland, famine, modernity*. Stanford University Press, 2004.
- MCLEAN, Stuart. “Stories and cosmogonies: Imagining creativity beyond ‘nature’ and ‘culture’”. *Cultural Anthropology*, v. 24, n. 2, p. 213-245, 2009.
- MCLEAN, Stuart. “Black goo: Forceful encounters with matter in Europe's muddy margins”. *Cultural Anthropology*, v. 26, n. 4, p. 589-619, 2011.

- MCLEAN, Stuart. "All the difference in the world: Liminality, montage, and the reinvention of comparative anthropology." *Transcultural montage*, pp.58-75, 2013
- MEYER, Regina. "O Centro da Metrópole como Projeto" In: *São Paulo, Centro XXI: entre história e projeto*. São Paulo: Associação Viva o Centro, 1994.
- MEYER, Regina. "O Centro e as Questões Urbanas Contemporâneas" In: Meyer; R. & Grostein, M. (coord). *Memória do Encontro Centro XXL São Paulo: Associação Viva o Centro*, 1995.
- MILARÉ, Sebastião. "Palestra 3". In: *Teatro Paulistano séc. V: Encontros para um entendimento do no séc XXI*. Ágora Teatro (org.). São Paulo: Ágora Teatro, 2006.
- MIZIARA, Rosana. "Por uma história do lixo". *InterfaceHS-Revista de Saúde, Meio Ambiente e Sustentabilidade*, v. 3, n. 1, 2011.
- MUZETTI, Fabio de Almeida. *Reurbanização da Vila Itororó*. (Dissertação de Mestrado). Campinas, PPG FAU PUC Campinas, 2003.
- NETO, Julio Cerqueira Cesar. "A crise hídrica no Estado de São Paulo". *GEOUSP Espaço e Tempo (Online)*, v. 19, n. 3, p. 479-484, 2015.
- NORA, Pierre et al. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 10, 1993.
- NODARI, Alexandre. "Limitar o limite: modos de subsistência". *Ilha Revista de Antropologia*, v. 21, n. 1, p. 068-102, 2019.
- NORIEGA, Jimmy A.; SANTANA, Analola. "Introduction: Subverting the theatrical map". In: NORIEGA, Jimmy A.; SANTANA, Analola (Ed.). *Theatre and Cartographies of Power: Repositioning the Latina/o Americas*. SIU Press, 2018.
- ORTNER, Sherry B. "Teoria na antropologia desde os anos 60". *Mana*, v. 17, n. 2, p. 419-466, 2011.
- OSELLO, Marcos Antônio. *Planejamento urbano em São Paulo (1899 – 1961): introdução ao estudo dos planos e realizações*. São Paulo: Pós-graduação em Administração e Planejamento Urbano EAESP/FGV, (Dissertação de mestrado), 1983.
- PAOLI, Maria Célia. "São Paulo operária e suas imagens (1900-1940)". *Espaço e Debates*, n.33, 1991.
- PANDOLFO, Stefania. *Impasse of the angels: Scenes from a Moroccan space of memory*. University of Chicago Press, 1997.

PEREIRA, Verônica Sales. "Memória Industrial e Transformações Urbanas na Virada do Século XXI: Os casos do Brás, Mooca, Belenzinho e Pari." *INTERFACEHS* 2.4, 2007.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: The politics of performance*. Routledge, 2003.

POWELL, Benjamin D.; SHAFFER, Tracy Stephenson. "On the haunting of performance studies". *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, v. 5, n. 1, p. 1-19, 2009.

PRADO JUNIOR, Caio. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Brasiliense 1953 (1961), 1933.

PROCÓPIO Ferreira. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8154/procopio-ferreira>>. Verbete da Enciclopédia.

RANCIÈRE, J. "Literary communities". In: NANCY, Jean-Luc. *The Common Grown: Toward a Poetics of Precarious Community*. Oxford University Press, 2016.

RAPOSO, Paulo. "'Artivismo': articulando dissidências, criando insurgências". *Cadernos de arte e antropologia*, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. 2010. *A construção da espacialidade teatral: os processos de direção de arte do grupo XIX de teatro* [online]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado em Teoria e Prática do Teatro. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-10112010-155158/>

RIBEIRO, Maria Alice Rosa et al. *Uma historia sem fim: um inventario da saude publica: São Paulo, 1880-1930*. 1991.

ROLNIK, Raquel. "Cada um em seu lugar". *São Paulo, início da industrialização: geografia do poder*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)–Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. Studio Nobel, 1997.

SÃO PAULO, Câmara Municipal, Secretaria Geral Parlamentar. Justificativa ao Projeto de Lei 0421/2016, que visa transformar a Praça Franklin Roosevelt em Parque. Disponível em <http://documentacao.camara.sp.gov.br/iah/fulltext/justificativa/JPL0421-2016.pdf> Acesso: 30/09/2019, às 11h09.

SÃO PAULO, Câmara Municipal, Secretaria Geral Parlamentar. Projeto de Lei 0421/2016 AUTORIZA O PODER EXECUTIVO A CRIAR A ÁREA ESPECIAL DENOMINADA

PARQUE FRANKLIN ROOSEVELT (DELIMITADA PELAS RUAS DA CONSOLAÇÃO, AUGUSTA, MARTINHO PRADO E OLINDA, SUBPREFEITURA DA SÉ, QUE CONTA COM 18.000M² (DEZOITO MIL METROS QUADRADOS). Disponível em <http://documentacao.camara.sp.gov.br/iah/fulltext/projeto/PL0421-2016.pdf> Acesso: 30/09/2019, às 11h09.

SCHULER, Evelyn; ZEA, Alfredo. “Tratado do ter a ver: notas a partir de motivos visuais Waiwai”. *ClimaCom* [online], Campinas, ano.4, n.10, Nov. 2017. Available from: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7795>

SCHNEIDER, Rebecca. *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment*. Routledge, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: companhia das Letras, p. 99-133, 1993.

SECRETARIA ESTADO DA CULTURA. *Caderno Vila Maria Zélia*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005

SEGAWA, Hugo M. *Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX*. Atelie Editorial, 2000.

SEREMETAKIS, C. Nadia. *The last word: Women, death, and divination in inner Mani*. University of Chicago Press, 1991.

SEREMETAKIS, C. Nadia. The memory of the senses: Historical perception, commensal exchange and modernity. *Visual Anthropology Review*, v. 9, n. 2, p. 2-18, 1993.

SEROUSSI, Benjamin e ZUKER, Fabio. *Canteiro Aberto – Vila Itororo*. CONSTRUCTLAB (org.): Mile Melo Press, 2015.

SOUZA DIAS, Marcos. *Espaços urbanos de uso múltiplo*. Tese de Doutorado FAU/USP, 1972

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

STEWART, Kathleen. “On the politics of cultural theory: A case for ‘contaminated’ cultural critique”. *Social Research*, p. 395-412, 1991.

STEWART, Kathleen. *A Space on the Side of the Road: Cultural Poetics in an "other" America*. Princeton: Princeton University Press. 1996.

STEWART, Kathleen. *Ordinary affects*. Duke University Press, 2007.

- TAUSSIG, Michael T. *Xamanismo, colonialismo eo homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. Paz e Terra, 1993.
- TAYLOR, Diana. "Archiving the 'Thing': Teatro da Vertigem's Bom Retiro 958 metros". *TDR/ The Drama Review*, v. 59, n. 2, p. 58-73, 2015.
- TELAROLLI, Rodolpho Júnior. *Poder e saúde: as epidemias e a formação dos serviços de saúde em São Paulo*. Unesp, 1996.
- THRIFT, Nigel. 2008. "Spatialities of feeling" In: *Non-representational theory: Space, politics, affect*. Routledge.
- THRIFT, Nigel. 2014. "Summoning Life". In: CLOKE, P. J. *Envisioning human geographies*. Routledge.
- TOLEDO, B. L.; DANON, D. 1974. *São Paulo: Belle Époque*. São Paulo: Nacional, 2010.2 ed.
- TOLEDO, Benedito L.; TOZZI, Cláudio; TOZZI, Décio. *Vila Itororó: projeto de recuperação urbana*. São Paulo: Cogep, 1975
- TOLEDO, Benito Lima de. Vila itororó. In: *Cadernos Vila Itororó Canteiro Aberto*. São Paulo: Instituto Pedra, 2015.
- TURNER, V. "Social Dramas and stories about them" in W. J. T. Mitchell (org.), *On narrative..* Pp. 137-164, 1981.
- TURNER, V. "Betwixt and Between: o período liminar nos 'ritos de passagem'". In: *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. EdUFF, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2005.
- UGLIARA, Milene Valentir. *Errâncias na metrópole: a experiência do Coletivo Mapa Xilográfico*. 2013. 6 cadernos (narrativas) + 5 cadernos (conceitos) + 6 caixas (imagens). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2013.
- VARGAS, Maria Tereza. *Teatro operário na cidade de São Paulo* (Vol. 7). Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1980.
- VAN GENNEP, Arnold. *The rites of passage*. Routledge, 2013.
- WHITE, Hayden. "The value of narrativity in the representation of reality". In: *On narrative*. Chicago: Chicago University Press., 1981.

WEBER, Samuel et al. *Theatricality as medium*. Oxford University Press, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

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

ZIEMBINSKI . In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349667/ziembinski>>. Verbete da Enciclopédia.