



NARRAR É RESISTIR

**usos do patrimônio, memória e
teatro na cidade de São Paulo**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Sousa, Bruna Bacetti

Narrar é resistir: usos do patrimônio, memória e teatro na cidade de São Paulo / Bruna Bacetti Sousa; orientador Flávia Brito do Nascimento. - São Paulo, 2021. 204p.

Trabalho Final de Graduação (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

1. Patrimônio. 2. Memória. 3. Teatro. I. Nascimento, Flávia Brito, orient. II. Título.

universidade de são paulo
faculdade de arquitetura e urbanismo
trabalho final de graduação
agosto/2021

bruna bacetti souza

orientadora: profa. dra. flávia brito do nascimento

NARRAR É RESISTIR

**usos do patrimônio, memória e
teatro na cidade de São Paulo**

“A verdadeira parte, por quantas tenhas, das tuas passagens, por nenhum modo poderás transmitir-me. O que a laranjeira não ensina ao limoeiro e que um boi não consegue dizer a outro boi. Isso o que acende melhor teus olhos, que dá trunfo à tua voz e tento às tuas mãos. Também as histórias não se desprendem, apenas do narrador, sim o performam: narrar é resistir.”

“Entremeio com o vaqueiro Mariano”, Guimarães Rosa, 1952.

Resumo

© 2008 by Editora da UNICAMP. Todos os direitos reservados.

Este trabalho estuda companhias teatrais que se relacionam de maneiras diversas com o patrimônio cultural paulistano. A partir do trinômio *Teatro-Território-Memória* buscou-se explorar diferentes patrimônios em sua performance e usos cotidianos, indo além da fase de reconhecimento de valores pelo poder público. Através de uma abordagem que parte de experiências de teatralização do cotidiano, destacou-se o trabalho de grupos artísticos que, por meio do teatro, comunicam e divulgam questões relacionadas à história e memória de comunidades e lugares da cidade de maneiras mais acessíveis e atraentes ao público em geral, aproximando-o das questões patrimoniais.

Os estudos de caso principais compreendem a trajetória e a relação dos coletivos artísticos com a dinâmica urbana e as memórias dos espaços que estão inseridos, sendo eles: o *Teatro Oficina Uzyna Uzona* no Bixiga, o *Grupo XIX de Teatro* na Vila Maria Zélia e o *Grupo Pandora de Teatro* em Perus. Intencionou-se, ainda, tensionar paradigmas e desvelar limitações do campo patrimonial, e das políticas públicas no geral, que incidem sobre a temática dos usos do patrimônio e da preservação de bens culturais.

Palavras-chave: *Patrimônio; Memória; Teatro.*

Abstract

•••••

This essay studies theatrical companies related in different ways cultural heritage of São Paulo City. Based on the trinomial *Theater-Territory-Memory*, we sought to explore different types of heritage during their performances and daily uses, going beyond the phase of recognition of values by the public power. Through an approach that starts from everyday theatrical experiences, stood out the work of artistic groups that, through the theater, communicate and disseminate issues related to the history and memory of communities and places of the city in ways more accessible and attractive to the general public, bringing it closer to the heritage issues.

The main case studies comprise the trajectory and relationship of artistic collectives with the urban dynamics and memories of spaces they are inserted, being them: the *Teatro Oficina Uzyna Uzona* in Bixiga, the *Grupo XIX de Teatro* in Vila Maria Zélia and the *Grupo Pandora de Teatro* in Perus. It was also intended to tension paradigms and unveil limitations of the heritage field, and public policies in general, which focus on the theme of the uses of heritage and the preservation of cultural assets.

Keywords: *Heritage, Memory, Theater.*

SUMÁRIO

Apresentação	15	Parte 2 estudos de caso	91
Introdução	17	_ O Teat(r)o Oficina, o Bixiga e “os sertões” paulistano	92
_ Os usos do patrimônio	18	_ O Grupo XIX, a Vila Maria Zélia e o “trabalho da memória”	117
_ O trinômio <i>teatro-território-memória</i>	20	_ O Grupo Pandora, Perus e a “rebeldia da memória”	143
_ O teatro e a cidade	24	Considerações Finais	178
_ O teatro e o patrimônio	31	Referências Bibliográficas	182
Parte 1 aproximações ao tema	38	_ fontes	
_ Os usos do patrimônio e as dimensões da cultura	39	_ documentos	
_ O IMPULSO Coletivo, a Vila Itororó e a “cidade submersa”	49	_ entrevistas	
_ A cidade como empresa, o patrimônio como mercadoria	55	_ vídeos	
_ A Cia. Pessoal do Faroeste, a Luz e a “cidade invisível”		Lista de Imagens	192
_ A “arte contra a barbárie”, as companhias de teatro versus a especulação imobiliária	63		
_ Aproximações entre preservação cultural e planejamento urbano	75		

Apresentação

•••••

Este trabalho se propôs a buscar alternativas. Como uma estudante de graduação em arquitetura e urbanismo, com especial inclinação ao campo do patrimônio cultural e com um olhar crítico ao cotidiano das cidades, sempre me fiz muitos questionamentos que, em sua maioria, não eram abordados ou respondidos em aula. As atividades extracurriculares foram, então, fundamentais na minha trajetória, principalmente a participação nas discussões do grupo de pesquisa *Patrimônio Cultural: História e Crítica* coordenado pela professora doutora Flávia Brito do Nascimento, nele pude aprofundar estudos que moldaram meu modo de ver e interpretar o patrimônio e a cidade do presente, do passado e do futuro.

Desenvolvi minha primeira pesquisa individual acerca do processo de patrimonialização do bairro de Santa Ifigênia, no centro de São Paulo, e após me debruçar sobre esse assunto por dois anos consegui entender melhor o papel central do patrimônio cultural na dinâmica urbana – o qual, infelizmente, ainda é muitas vezes invisibilizado, seja no plano administrativo, seja internamente na universidade – a importância do instrumento do tombamento e a urgente necessidade de melhor integração entre as políticas de ordenamento territorial às de preservação cultural. Além disso, também me gerava um grande incômodo a forma como a população do lugar era apartada do processo que ocorria nos gabinetes, o qual, por consequência, desconsiderava várias referências culturais do bairro.

Uma segunda etapa determinante ao meu processo de formação enquanto sujeito que pensa questões de patrimônio deu-se por meio do estágio no Núcleo de Projeto, Restaurom e Conservação do Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. A interação diária com os desafios, limites e potencialidades dos

instrumentos e da gestão patrimoniais me levaram a compreender com mais clareza o funcionamento das políticas públicas de patrimônio na prática e contribuíram para redirecionar meu olhar a uma complexa pauta: os usos do patrimônio cultural. Entendo que, pelo menos na cidade de São Paulo, o dispositivo mais eficiente e, por isso, mais utilizado para garantir a proteção de bens culturais é o tombamento, entretanto tal instrumento não se destina à preservação de usos pré-estabelecidos, gerando assim diversos problemas para a salvaguarda dos significados atrelados aos bens patrimonializados.

A partir deste acúmulo de experiências, tornava-se cada vez mais clara para mim a necessidade de se pensar formas de superação do estágio de reconhecimento dos valores atribuídos aos bens pela sociedade, destinando maior atenção também à performance cotidiana desses e aos processos de valorização e legitimação dos sentidos patrimoniais que eles guardam e que merecem ser estimulados e conservados. Isto posto, resgatei impressões que já me acompanhavam desde a pesquisa sobre Santa Ifigênia – época em que as manifestações artísticas no bairro, especialmente as de viés teatral, já me saltavam aos olhos como interessantes meios de aproximação e diálogo com a população – e decidi investigar novas formas de comunicação e interação da sociedade civil com o patrimônio do cotidiano, de modo a superar a visão ortodoxa de patrimônio como sinônimo de monumentalidade e antiguidade e encontrar alternativas que abordassem questões de patrimônio e memória de formas mais leves, desburocratizadas, mais atrativas às comunidades e menos atreladas ao poder institucional.

Esta pesquisa partiu, assim, do entendimento de patrimônio como fruto ou expressão do tempo presente, representado por meio de bens e manifestações agregadores de significados e valores que, através do uso da memória como ferramenta de trabalho e ação, são resgatados, mobilizados, tensionados e preservados de modo a responderem às demandas atuais para, então, serem transmitidos às gerações futuras. Ou seja, intenciona-se quebrar paradigmas ao propor novos olhares ao patrimônio, enquadrando-o enquanto potência ativa em constante transformação, adaptação e ressignificação – seguindo no sentido oposto da ideia de “congelamento” das cidades – focando na superação dos “usos culturais da cultura” que espetacularizam e alienam muitos bens patrimonializados e destacando, por fim, determinados exemplos de usos teatrais que se desenvolvem conectados às práticas cotidianas, às representações e aos agentes dos territórios que habitam.

INTRODUÇÃO

Os usos do patrimônio

•••••

Laurajane Smith no livro “Uses of Heritage” define que sua obra:

“explores the idea of heritage not so much as a ‘thing’, but as a cultural and social process, which engages with acts of remembering that work to create ways to understand and engage with the present. This book [...] is an attempt to bring together disparate strands of thought and stimulate debate about the nature and use of heritage. [...] This book is about how the idea of heritage is used to construct, reconstruct and negotiate a range of identities and social and cultural values and meanings in the present.”¹

Guardadas as devidas proporções, este trabalho se propõe a objetivos semelhantes, ou seja, busca-se aqui quebrar paradigmas ao investigar manifestações do patrimônio cultural para além da visão estritamente material, arquitetônica, monumental e de referência passadista que geralmente integram os discursos comuns sobre o tema. Esta pesquisa intenciona, então, jogar luz aos usos do patrimônio, explorando o cotidiano de bens patrimonializados na cidade de São Paulo e observando-os em suas performances. A partir de uma abordagem focada em experiências teatrais responsáveis por construir e reconstruir identidades, ressignificar e revalorar eventos e lugares de memória, por meio de processos sociais e culturais, espera-se estimular novos olhares, debates e aproximações ao campo patrimonial.

1 Em tradução livre: “(o livro) explora a ideia de patrimônio não tanto como uma ‘coisa’, mas como um processo cultural e social, o qual envolve atos de rememoração que funcionam como meios de compreensão e envolvimento com o presente. Este livro [...] é uma tentativa de reunir diferentes vertentes de pensamento e estimular o debate sobre a natureza e o uso do patrimônio. [...] Este livro é sobre como a ideia de patrimônio é usada para construir, reconstruir e negociar uma série de identidades, valores e significados sociais e culturais no presente.” (SMITH, 2006, p. 02 e 03).

Smith (2006) delinea com precisão o que chama de “Authorized Heritage Discourse” (AHD) ou “Discurso Autorizado do Patrimônio” ainda muito predominante nas práticas patrimoniais ocidentais e que, por consequência, acaba sendo o entendimento mais popularizado quando se trata de patrimônio, que é “pensado como herança produzida por especialistas e automaticamente transmitida de uma geração a outra” (Arantes, 2000). Segundo a autora, tal perspectiva naturaliza certas narrativas e suposições sobre a definição e o significado do patrimônio, sendo um discurso autocentrado de viés técnico e profissional que privilegia valores e conhecimentos especializados sobre o passado e suas manifestações. Assim sendo, o AHD se apoia fortemente nos atributos de materialidade, antiguidade, monumentalidade, autenticidade, dentre outros.²

Para este trabalho é importante destacar como a autora quebra tais padrões, dado que a inversão desse “discurso autorizado”, ou processo de desmistificação do campo patrimonial, foi exatamente o que se buscou ao longo desta pesquisa. Ao afirmar que o patrimônio é tanto sobre o passado, quanto sobre o presente e o futuro, e que ele pode ser representado por bens materiais e imateriais,³ Smith desloca o eixo de identificação e interpretação do patrimônio da hegemonia do passado arquitetônico monumental para a diversidade das manifestações, valores e identidades que atendem às necessidades do presente, refletindo a ampliação e democratização do campo patrimonial. A ação do patrimônio enquanto promotor de consensos também é posta em xeque pela autora, quando esta se refere às práticas patrimoniais de outros grupos além da elite econômica, social e cultural⁴ e aos interesses diversos dessas classes que vão de encontro uns aos outros e acabam por definir o campo patrimonial também como um campo político inerentemente formado por conflitos, dissensos e processos de negociação.⁵

Outros dois pontos fundamentais da argumentação de Laurajane Smith instigaram as reflexões que serão apresentadas ao longo dos próximos capítulos. O primeiro diz respeito ao enquadramento do patrimônio como performance e experiência, engendrando novas formas de rememoração que se pautam em experiências constituídas pelo contato direto entre o bem patrimonializado e seus receptores, usuários ou visitantes, estimulando o envolvimento afetivo e potencializando os processos de resgate, reprodução e reinterpretção do passado.⁶

2 SMITH, 2006, p. 04.

3 *Ibidem*, p. 01.

4 *Ibidem*, p. 04.

5 *Ibidem*, p. 07.

6 *Ibidem*, p. 66.

O segundo, e último, ponto refere-se à autenticidade do patrimônio, que segundo a autora, reside nos significados que as pessoas constroem sobre ele cotidianamente,⁷ logo Smith reforça entendimentos já postulados também por Meneses (2006), o de patrimônio enquanto fato social fruto do presente e, por isso, em constante transformação, e a ideia da não imanência dos valores e significados patrimoniais, que são na verdade atribuídos a partir da relação dos sujeitos sociais entre si e deles com o meio.⁸ Ambos argumentos evidenciam a importância da interação dos grupos sociais com os bens patrimonializados, que a partir de usos e apropriações cotidianas são legitimados e ressignificados.

O trinômio teatro-território-memória

Intencionando investigar possíveis caminhos para a transposição desses pensamentos do campo teórico à prática preservacionista, desenvolveu-se este estudo através do levantamento de informações acerca de companhias teatrais que interagem de maneiras diversas com o patrimônio cultural paulistano, seja através do tombamento de suas sedes, do registro de suas formas de expressão, de sua produção dramaturgica relacionada às dinâmicas do espaço urbano – incluídas aqui as questões de patrimônio e memória – e/ou de sua ação de resistência e apropriação contra-hegemônica da cidade.

7 “[...] it is argued that practices of management and conservation are themselves constitutive performances of heritage, and that the authenticity of heritage lies ultimately in the meanings people construct for it in their daily lives.” (SMITH, 2006, p.06).

8 Ver a respeito: MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A cidade como bem cultural: áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do patrimônio ambiental urbano. [Debate]. 2006.

Por meio da abordagem de práticas culturais insurgentes e, muitas vezes, opostas às demandas do mercado, à especulação imobiliária, às pressões do poder público e aos processos de enobrecimento cultural das cidades (SELDIN, 2015) pode-se repensar a função da cultura na construção de um espaço urbano mais democrático, diverso e inclusivo, além de ressignificar usos, ocupações e práticas de gestão de patrimônios já estabelecidos e, por fim, contribuir para o fortalecimento da luta pelo direito à cidade a partir da ativação de memórias e vivências de cada território (LIMA, 2018).

Primeiramente, procurou-se companhias teatrais paulistanas que se relacionassem diretamente com bens e/ou áreas patrimonializados e que apresentassem em suas produções artísticas referências e influências dos campos da história e memória. Após o arrolamento de alguns grupos, dois deles foram selecionados para embasar ponderações mais gerais sobre as formas de atuação do teatro vinculado ao patrimônio na dinâmica urbana da cidade, enquanto outros três coletivos foram tratados de maneira mais aprofundada como estudos de caso específicos. Os grupos são muito diversos entre si – mesmo que a localização de alguns apresente certa proximidade territorial – e, por isso, mobilizam múltiplas questões que colocam em xeque conceitos consagrados dos campos da arquitetura, urbanismo, história, geografia, antropologia, sociologia, num geral, e do patrimônio e da memória, em particular.

Pensar o patrimônio para além da perspectiva dos órgãos institucionais de proteção significa buscar novos significados, visões e formas de abordagens aos bens patrimonializados. Foi por meio da investigação do funcionamento de experiências teatrais que se baseavam na ativação ou mobilização de patrimônios e memórias que se identificou nos usos culturais uma estratégia de grande potencial de sucesso na atração e envolvimento coletivo, na (re)construção de espaços de sociabilidade, laços de identificação e sentimentos de pertença. Os coletivos selecionados foram: o IMPULSO Coletivo que desenvolveu residência artística na Vila Itororó, a Companhia Pessoal do Faroeste com sede em Santa Ifigênia nas proximidades da Estação da Luz, o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona fixado há décadas no Bixiga, o Grupo XIX de Teatro sediado e com forte conexão à Vila Maria Zélia e o Grupo Pandora, originário e atuante em Perus.

1



2



3



4

5

Figura 1: Grupo Pandora de Teatro.
 Figura 2: IMPULSO Coletivo
 Figura 3: Teatro Oficina.
 Figura 4: Cia. Povoal do Faroste
 Figura 5: Grupo XIX de Teatro



Grupo Pandora

Grupo XIX

Teatro Oficina

- Companhias principais
- Companhias secundárias
- - Perímetro Centro
- - Perímetro Centro Expandido

O teatro e a cidade

© 2023 by the author. All rights reserved. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

24

Todas as companhias de teatro estudadas neste trabalho têm suas linguagens de pesquisa e produção relacionadas ao chamado “Teatro de Grupo”, que segundo Abreu (2020), constitui “coletivos artísticos portadores de novas propostas políticas, artísticas, de organização e de pensamento, em contraponto a uma tradição hierárquica e mecânica de se produzir um espetáculo teatral”. A ruptura com a “tradição hierárquica” por parte desses grupos se dá, principalmente, por meio do abandono do espaço teatral clássico e da busca pela ressignificação de lugares outros que passam a ser tomados como palco, Yamashita (2013) afirma ainda que “esse teatro pouco ou nada teria de proximidade com o espetáculo das salas teatrais” já que, por essência, questionam o “*establishment* artístico e o urbano através de experiências que exploram a semântica existente em espaços não convencionais ao teatro”.⁹

Aqui é importante notar que dos cinco grupos teatrais parte deste trabalho apenas o Teatro Oficina se apresenta em um espaço projetado como edifício teatral – ainda assim, fora dos padrões comumente adotados para construções deste tipo – enquanto os demais se apropriam de lugares ordinários na cidade, mas que possuem forte simbologia e carga de memória para suas comunidades, de modo a ressignifica-los. Além disso, os temas mobilizados e o próprio fazer teatral dessas companhias também se mostram vanguardistas, socialmente engajados e com claro viés político que, ao teatralizar aspectos cotidianos, tensiona a realidade presente e estimula o pensamento crítico do público espectador. Em outras palavras, “além de resultados esteticamente significativos, diversos coletivos teatrais empenham-se no

⁹ YAMASHITA, 2013, p. 89 e 90.

desenvolvimento de um amplo espectro de discussão/ reflexão e de intervenção nas *ruças da cidade*”, conforme afirma Mate (2012).

Tal engajamento e mobilização político-militante são características inerentes à atuação, seja nos palcos ou fora deles, da maior parte desses coletivos paulistanos que compõem a categoria do Teatro de Grupo e decorrem, em grande parte, de uma certa tradição que remota às lutas da classe artística pela “derrocada da censura” e pela “derrubada da ditadura civil-militar e de todos os atos de arbítrio dela decorrentes”.¹⁰ Posteriormente, já no período democrático, a atitude crítica dessas companhias transmutou-se em reivindicações por políticas públicas de cultura mais diversas e inclusivas, capazes de superar o monopólio da Lei Rouanet, “única política de cultural que enfaticamente era praticada”, de modo a amenizar a elitização do campo artístico e cultural promovido por ela que era (e ainda é) controlada pelos interesses do setor privado.¹¹ Desta forma, surge na cidade, já no fim da década de 1990, o *Movimento Arte Contra a Barbárie*, reunindo em um mesmo grupo sem hierarquias artistas e produtores, objetivando transformar a consciência artística da classe em protagonismo político através da proposição de encaminhamentos que, segundo Mate (2012), “se contrapusessem ao chamado império do mercado; à obra como mercadoria; ao sujeito criador, concebido como indivíduo reificante” e pautassem a “criação de um programa municipal de política pública”.¹²

Isto posto, foi apenas em 2002, na gestão da Prefeita Marta Suplicy (do Partido dos Trabalhadores – PT), que o *Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo* foi instituído, popularmente conhecido como *Lei de Fomento ao Teatro*, com o objetivo de “apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo”.¹³ Tal política pública, que já se encontra no trigésimo sétimo edital de chamamento público,¹⁴ tem sido extremamente importante para a manutenção dos grupos teatrais independentes – isto é, aqueles desvinculados das produções voltadas ao mercado comercial – para a continuidade e aprofundamento dos processos de pesquisa e investigação dessas companhias e, ainda, para a promoção do acesso democrático da população à atividades de cultura, lazer e educação.

10 MATE, 2012, 179.

11 YAMASHITA, 2013, 113.

12 MATE, 2012, 181.

13 Lei Municipal nº 13.279, de 08 de janeiro de 2002. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/2002/1327/13279/lei-ordinaria-n-13279-2002-institui-o-programa-municipal-de-fomento-ao-teatro-para-a-cidade-de-sao-paulo-e-da-outras-providencias>.

14 Diário Oficial da Cidade de São Paulo, 04 de março de 2021. Disponível em: http://diariooficial.imprensaoficial.com.br/doflash/prototipo/2021/Mar%C3%A7o/04/cidade/pdf/pg_0056.pdf.

“[...] podemos afirmar que o Fomento conseguiu produzir resultados tão excepcionais [...] porque os trabalhos contemplados não objetivam o sucesso de bilheteria decorrente daquilo que o público é levado pelas grandes mídias a consumir [...]. Ao contrário, com o Fomento, é possível a busca pela excelência artística [...]. E não só é possível, como é recomendável que os grupos se estabeleçam com trabalhos experimentais continuados e que consigam se manter dignamente produzindo, pesquisando e provocando novos caminhos, linguagens inovadoras, enredos diferentes, dramaturgias alternativas... E por conta disso tudo, hoje, o teatro paulistano é, mais do que nunca, tão pujante e pulsante. E conta com um número significativo de grupos estáveis produzindo espetáculos incríveis em sedes próprias, por todas as regiões da cidade, ocupando espaços e formando público. [...] A Lei feita por artistas e para os artistas. E só por isso, já pode ser tida como a melhor e mais bem-sucedida Lei de incentivo do país.” (Evaristo Martins de Azevedo, advogado especialista em leis de incentivo à cultura e crítico de teatro, foi julgador em duas edições do Fomento).¹⁵

Diante deste quadro de incentivos e fomentos contínuos, Ganato (2020) classifica a cidade de São Paulo como um “polo muito consistente de pesquisa teatral” formada por cenas urbanas articuladoras da produção artística aos espaços. Essa correlação entre os grupos artísticos e territórios nos são especialmente caras neste trabalho, dado que se intenciona refletir acerca dos laços estabelecidos e das contribuições geradas pelas práticas culturais teatrais aos espaços urbanos e aos sentidos do patrimônio nesses lugares. Corroborando a tal reflexão está a afirmação do autor que

*“A cidade tem outra arquitetura por conta da ação dos grupos teatrais. São diversos casos de transformações profundas em praças, ruas, bairros, vilas, pela atuação contínua de coletivos que se preservavam para muito além da montagem de ocasião. E montagens que trouxeram em processo e formulação estética essa relação viva com a cidade, com a noção descentralizada e seus desdobramentos, a transformação na relação com o público e o espaço urbano. **O teatro urbano serviu como ebulição nuclear de novas maneiras de entender nossa sociedade**”.*¹⁶ (grifos nossos).

15 SP ESCOLA DE TEATRO. **A Lei de Fomento ao Teatro**. 02 de outubro de 2017. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/coluna/lei-do-fomento-ao-teatro>.

16 GANATO, 2020, p. 48.

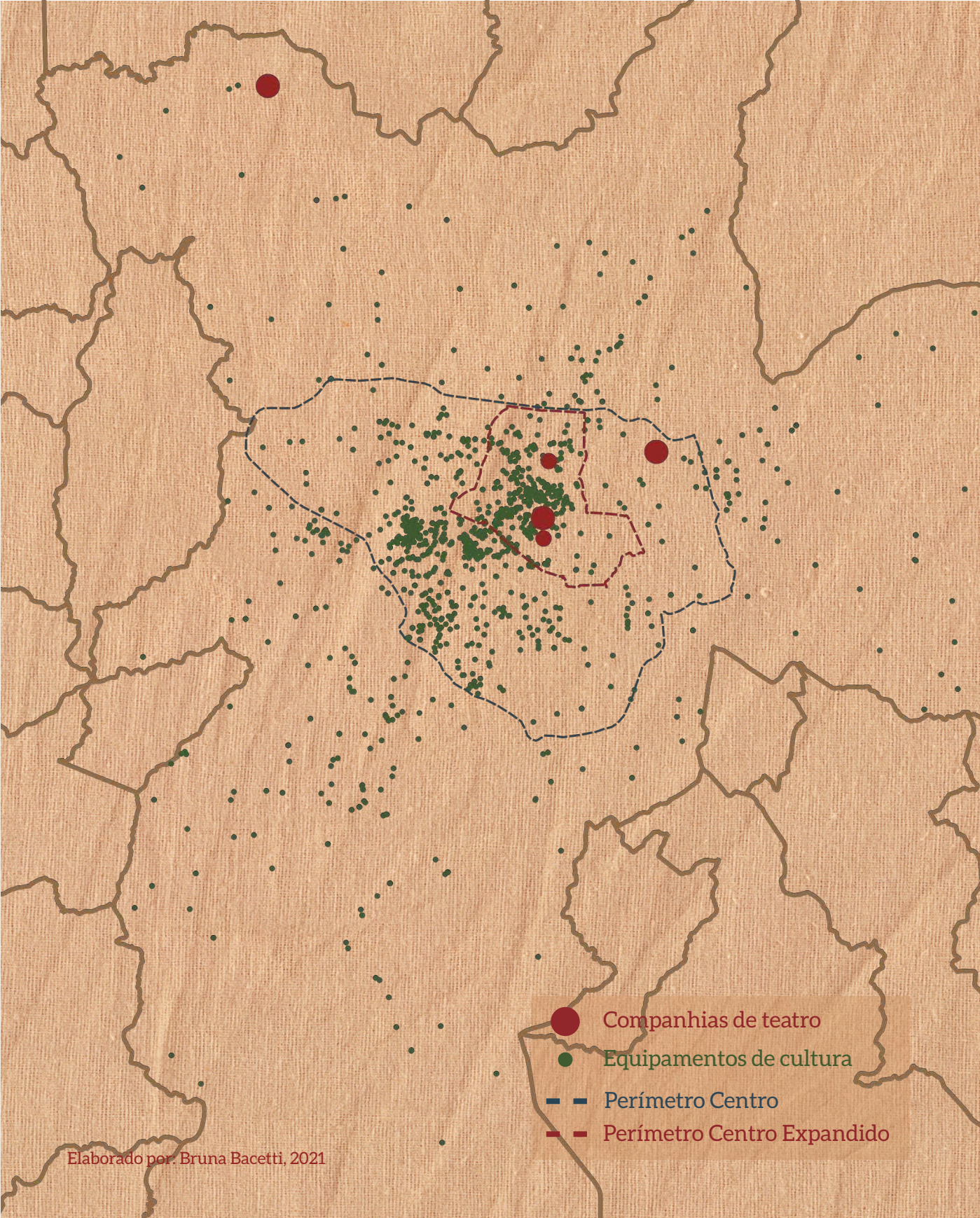
A adoção de sedes em endereços específicos intensifica tal processo de trocas entre os grupos e a cidade e estreita os laços dos artistas com a comunidade, (re)criando sociabilidades em torno de espaços que originalmente eram voltados a outros usos que não o cultural/teatral. As produções desses coletivos passam naturalmente a incorporar a carga simbólica desses lugares, atribuindo-lhes novos olhares e interpretações e, ao mesmo tempo, estimulando a população a (re)descobri-los e ressignifica-los. Esse processo de “teatralização” do cotidiano resultante da fixação das companhias teatrais em um território também “oferece possibilidades de aprofundamento da pesquisa (realizadas pelos grupos) em virtude das correspondências, identificações ou mesmo embates com a localidade adotada”, como coloca Yamashita (2013).

Temos aqui neste trabalho exemplos variados desse processo de “territorialização” das companhias de teatro. Se por um lado, o Teatro Oficina tem fundações sólidas no bairro do Bixiga ocupando o mesmo endereço há seis décadas, o IMPULSO coletivo é um grupo nômade, sem sede fixa, mas que desenvolve profundos trabalhos de residências artísticas em realidades de exclusão social - como era o caso da Vila Itororó quando ainda habitada. O Grupo XIX de teatro descobriu no Armazém 9 da Vila Maria Zélia seu local de ensaios, apresentações e pesquisa, enquanto a Companhia Pessoal do Faroeste sempre habitou os estornos da Estação da Luz, entre a Santa Ifigênia e Campos Elíseos, por fim, temos o Grupo Pandora de teatro que nasceu e se desenvolveu em Perus e se instalou, há pouco mais de cinco anos, em uma ocupação cultural no bairro.

A partir da espacialização de tais grupos é possível notar forte concentração desses projetos culturais na região central da cidade de São Paulo - estando quatro das cinco experiências estudadas inseridas no perímetro do Centro Expandido da metrópole paulistana - com apenas uma companhia teatral fora do aglomerado principal da cidade, localizada no bairro de Perus, extremo noroeste do município. Tal concentração mostra-se integrante de um fenômeno que é regra na cidade, a desigualdade na distribuição de equipamentos públicos de cultura, educação, saúde, transporte e etc. entre as centralidades - Centro Histórico, região das avenidas Paulista, Brigadeiro Faria Lima e, mais recentemente Berrini - e as regiões mais afastadas e vulnerabilizadas, geralmente nas franjas da cidade.

Tal distribuição desigual também deve ser questionada a luz dos conceitos e práticas patrimoniais, instigando questionamentos como: em quais áreas estudadas os órgãos de patrimônio são institucionalmente presentes e onde eles se fazem ausentes? As narrativas encenadas pelas produções teatrais são as mesmas transmitidas pelos órgãos oficiais de patrimônio/cultura? Quais outras histórias não contadas e memórias apagadas essas companhias de teatro resgatam? Quais dessas memórias foram consideradas dignas de patrimonialização e quais continuam à margem do reconhecimento oficial pelo Estado? E por quê?

Intencionando buscar respostas a tais perguntas, os estudos aqui apresentados abordam a análise da trajetória, das interações cotidianas e das produções artísticas dessas companhias teatrais identificando possíveis diálogos estabelecidos entre os grupos, o espaço e as comunidades que habitam esses lugares onde eles estão sediados e/ou realizam suas pesquisas e performances. A teatralização das memórias e das disputas urbanas constitui ferramenta importante na difusão de temas e pautas específicos da realidade de cada lugar, sendo também eficiente estratégia de aproximação com os moradores, plataforma de resgate de identidades coletivas, estímulo à formação de novos laços de sociabilidade e pertença e, ao fim e ao cabo, ressignificação, requalificação e reativação de patrimônios.



- Companhias de teatro
- Equipamentos de cultura
- - Perímetro Centro
- - Perímetro Centro Expandido

Elaborado por Bruna Bacetti, 2021



- Companhias de teatro
- Bens protegidos por tombamento
- - Perímetro Centro
- - Perímetro Centro Expandido

O teatro e o patrimônio

© 2009 by Editora da Universidade de São Paulo. Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida em qualquer forma e por qualquer meio eletrônico ou mecânico, sem autorização prévia e expressa da Editora da Universidade de São Paulo.

31

Ao propor aproximações entre o campo patrimonial e manifestações artísticas teatrais, este trabalho sempre teve como norte investigar formas mais acessíveis e cotidianas de comunicação das questões patrimoniais, “desautorizando” os discursos acerca do patrimônio e tornando seu debate mais simples e atrativo ao público não especializado. Assim como colocado por Antonio Arantes em seu livro “Paisagens Paulistanas: transformações do espaço público”, os casos aqui estudados buscam enquadrar a “preservação do patrimônio a partir de práticas sociais” através de processos artísticos teatrais que contribuem para a “constituição e legitimação dos marcos, lugares e cenários de memória”.¹⁷ As peças de teatro que serão pontuadas ao longo das próximas páginas foram consideradas ótimos exemplos de como propor interações mais fáceis, afetivas e efetivas da plateia com temas da história, memória e patrimônio, ou seja, exemplos de experiências bem-sucedidas que contribuem para a valorização patrimonial.

Apesar desta pesquisa focar estudos na prática de grupos teatrais independentes, é interessante ressaltar como os próprios órgãos de patrimônio, nos âmbitos estadual e municipal, também já se valeram de tal estratégia para atrair a atenção e a curiosidade da sociedade para os bens e espaços patrimonializados da cidade de São Paulo. Destaca-se aqui duas iniciativas, uma da década de 1980 - período de grande efervescência no campo patrimonial brasileiro - e outra mais recente - acompanhando as tendências de ocupação diversa do espaço público e de promoção de novas formas de leitura às múltiplas camadas de historicidade da cidade.

17 ARANTES, 2000, p. 09 e 10.

A primeira experiência destacada é a apresentação *Vesperal Paulistânia – Passos na Cidade*, que aliou a pesquisa histórica realizada pelos técnicos do Condephaat à criação teatral, musical e à dança e ocorreu em dezembro de 1983, ao ar livre, no centro de São Paulo. Antônio Arantes – antropólogo, à época presidente do conselho de patrimônio estadual e idealizador do projeto – conta que partiu da “premissa de que era urgente escavar e explorar, com os habitantes da cidade, os significados que esses espaços e edificações têm carregado ao longo da história”.¹⁸ Percebe-se a dupla intenção de Arantes com o projeto: jogar luz à história e aos sentidos do conjunto patrimonializado da área central, especialmente do entrono imediato do Viaduto do Chá, instigando o público presente a refletir “[...] não apenas sobre o viaduto enquanto bem simbólico, mas, de forma mais abrangente, sobre a situação em que se encontrava o patrimônio edificado no chamado coração de São Paulo e a sua relevância para a população da cidade”.¹⁹ E, ao mesmo tempo, incluir os cidadãos neste processo, colocando-os não na posição de espectadores convencionais, apartados da cena e sentados nas poltronas de uma plateia, mas sim de integrantes do cenário e do coro de profissionais que encenavam a montagem.

O trajeto se iniciava no Largo São Francisco, passava pela Rua São Bento, Praça do Patriarca, atravessava o Viaduto do Chá, parava à frente do prédio da Light e depois do Theatro Municipal, descia até a Rua Formosa e terminava na Ladeira da Memória. Junto aos atores principais, havia bailarinos, corais e banda de forró que conduziam o público ao longo de onze cenas por entre os espaços do centro velho. O evento foi divulgado como um “grande espetáculo aberto”, convidando “toda a população a andar pelo “palco” e a reconhecer o próprio cenário da cidade, juntamente com atores, cantores, bailarinos e textos sabedores desta cidade e de sua gente”.²⁰

Arantes declara ainda que optou pela pouco convencional fórmula de unir os estudos históricos que pautavam os inventários e pedidos de tombamento elaborados no órgão às expressões artísticas de modo a “fazer com que essa intervenção estabelecesse um diálogo com a experiência cotidiana da população”. Ou seja, encontrou-se um caminho possível para externalizar os trabalhos realizados internamente no Condephaat, aproximando o órgão da população.

18 *Ibidem*, p. 47.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

6 “Vesperal Paulistânia”, os passos pela cidade

O paulistano passa apressado. raramente observa os contrastes existentes em sua própria cidade, talvez até porque sejam gritantes demais. Mas há vários prédios tombados e já preservados pelo Patrimônio Histórico. Têm algum valor e significado para esse mesmo paulistano? Quando se colocou essa questão, o presidente do Condephaat, An-

tonio Augusto Arantes Neto, teve uma idéia, dramatizar essa pergunta de maneira concreta, num espetáculo, que se juntam os opostos. Assim, a partir das 16 horas de hoje, começando no Igo, São Francisco — que não tem só a tradicional Faculdade de Direito, o Convento de São Francisco ou a Escola de Comércio Álvares Penteado, como também

a Tribuna Livre e, mais recentemente, o sangue de um garoto massacrado depois de roubar um colar — essa feira poética com 200 participantes, entre atores, músicos, bailarinos e saltimbancos se estenderá pelo Viaduto do Chá — e até o Teatro Municipal, espremido por entre os edifícios de fumê e a almirante Joana Lopes, que concebeu o roteiro para

esse trabalho levantado por um grupo de pesquisadores, defende o teatro enquanto drama, ação, seja lá qual for a natureza desse drama. A programação para a Secretaria de Estado da Cultura, pode cumprir o papel de intermediar a tradição e a modernidade urbana, já não exerce a pressão existente no dia a dia.

O Estado de São Paulo, 18 de dez. de 1983.

7 Vesperal tenta resgatar o passado de SP

8 Condephaat promove “cortejo” teatral

A partir das 16 horas de amanhã, o centro velho da cidade de São Paulo viverá uma experiência diferente: a “Vesperal Paulistânia”, um amplo evento organizado pela Secretaria de Estado da Cultura, a partir de uma idéia do presidente do Condephaat, Antônio Augusto Arantes Neto. A de que é preciso escavar e explorar, com os habitantes da cidade, os significados que estes espaços e edificações (muitos dos quais já tombados e preservados pelo Patrimônio Histórico) têm carregado ao longo da história. Para isso, “nada melhor do que a ação dramática, coreográfica e musical”.

A idéia foi roteirizada e interpretada por Joana Lopes (“Tribunal Tiradentes”), a nível dramático e coreográfico, aproveitando a poética de Mário de Andrade como fio condutor, mas também de Oswald de Andrade e dos grafites espalhados, sobretudo, pelo Largo de São Francisco, onde começa a festa, cuja orientação musical é de Samuel Kerr. “O evento visa ao resgate do passado — diz Arantes Neto — mas, igualmente, à compreensão contemporânea desta área de São Paulo, situando nela o cidadão de hoje.”

Cerca de 200 participantes compõem as 11 cenas que acontecerão em diversos pontos do centro velho da cidade (o Largo de São Francisco, a rua do Ouvidor, a Praça do Patriarca, o Viaduto do Chá — ponte entre o velho e o novo —, o Teatro Municipal e a rua Formosa. Três personagens “amarrarão” essa espécie de “feira cultural”: o Poeta (Umberto Magnani), o Punka (André Rosatelli) e a Narradora (Cliza Camargo). O objetivo é fazer com que o público reflita sobre as muitas contradições que constituem o dia-a-dia destes espaços.

O Estado de São Paulo, 17 de dez. de 1983.

Folha de São Paulo, 18 de dez. de 1983.

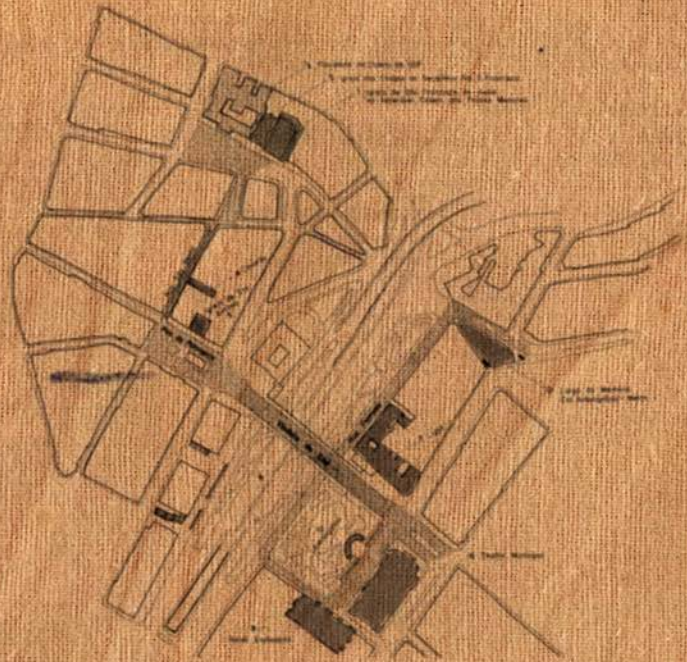
9

VESPERAL PAULISTÂNIA
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

CONSELHO DE DEFESA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO, ARQUEOLÓGICO, ARTÍSTICO E TURÍSTICO DO ESTADO DE SÃO PAULO — CONDEPHAAT

APOIO: IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO - INEPF	SÃO PAULO — SP	DOMINGO, 18 DE DEZEMBRO DE 1983
---	----------------	---------------------------------

ROTEIRO



Programa do Cortejo Vesperal Paulistânia, 1983.

A segunda experiência diz respeito ao *Grande Cortejo da Memória Paulistana*²¹ principal atração da Jornada do Patrimônio de 2019²² – evento voltado à divulgação e valorização patrimonial, organizado pelo Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) e pelo CONPRESP (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo), mas realizado com intensa participação da sociedade civil proponente de oficinas, roteiros de memórias, visitas a imóveis tombados, dentre outros – que “convida a população para conhecer e explorar os pontos históricos e de memória e identidade” celebrando “histórias, memórias, pessoas e lugares que traduzem o nosso patrimônio histórico e cultural”.²³

O *Grande Cortejo* constituiu também um roteiro de memória em forma de espetáculo itinerante a céu aberto no centro de São Paulo, percorrendo as ruas do popularmente conhecido “triângulo histórico”, conduzido pelo ator Pascoal da Conceição interpretando Mário de Andrade, que também era o grande narrador da peça-passeio cultural. Outros personagens marcantes para a história da cidade, como a Marquesa de Santos, Adoniran Barbosa, Elis Regina, Tebas, Plínio Marcos, o palhaço Piolin, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti apareciam nas sacadas das edificações para dialogar com o público, compartilhando memórias e episódios pessoais que se confundiam com a história da cidade.

Intencionando demonstrar a diversidade de manifestações que compõem o patrimônio da cidade e valorizar os grupos sociais representantes da cultura paulistana, o espetáculo contou também com a participação de grupos tradicionais como: Mbyá mbarete, os povos indígenas Pataxó, Guarani Mbya, Fulni-ô, Kariri Xoco, Pankará, Pankararu, o Bloco Ilú Inã, a Bateria da Escola de Samba Vai-Vai, o Grupo Black Spin Crew com a grafiteira Negra Ziza, o Coro Antropofágico do Teatro Oficina e a Banda dos Palhaços Sem Fronteira.²⁴

O cortejo partiu do Pátio do Colégio, marco fundacional da cidade, com primeira parada no Solar da Marquesa de Santos, depois seguiu rumo à Praça da Sé, Largo da

21 Documentário O Grande Cortejo da Memória Paulistana. Disponível em: <https://www.looke.com.br/filmes/o-grande-cortejo-da-memoria-paulistana>.

22 PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Fotolivro da Jornada do Patrimônio 2019**. Disponível em: <https://www.jornadopatrimonio.prefeitura.sp.gov.br/2020/fotolivros-das-jornadas/fotolivro-da-jornada-do-patrimonio-2019/>.

23 PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Jornada do Patrimônio 2019: veja a programação**. 02 de agosto de 2019. Disponível em: <https://www.capital.sp.gov.br/noticia/jornada-do-patrimonio-2019-veja-a-programacao>.

24 PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Fotolivro da Jornada do Patrimônio 2019**. Disponível em: <https://www.jornadopatrimonio.prefeitura.sp.gov.br/2020/fotolivros-das-jornadas/fotolivro-da-jornada-do-patrimonio-2019/>.

Misericórdia, “coração do triângulo histórico”, passando pela Casa de Francisca, em seguida, Largo São Francisco, Praça Antonio Prado, Largo São Bento, Rua Líbero Badaró – com especial parada para uma cena na varanda do edifício Sampaio Moreira, atual sede da Secretaria Municipal de Cultura – todos, enfim, atravessaram o Viaduto do Chá chegando ao Theatro Municipal, depois seguiram sentido Largo Paissandu e a parada final se deu na Praça das Artes.²⁵

TEBAS (fala final)

“Memória é, antes de tudo, a lembrança das vidas. Existe para nos recordar do nosso passado e dar sentido ao nosso futuro. Passado e futuro sofrem ataques há séculos. Mas nós sobrevivemos a tudo. Estamos todos em cada pedra da cidade, em cada canto dos imaginários, em cada poema do cotidiano.”²⁶

Ambas iniciativas, apesar de se aproximarem das experiências que neste trabalho foram investigadas, ainda apresentaram forte embasamento nos discursos oficiais, tiveram todo seu processo de desenvolvimento e produção coordenados diretamente pelos órgãos institucionais de cultura e utilizaram como palco e cenário apenas a paisagem mais antiga da zona central. Foi intencionando, então, destacar exemplos que partem de uma abordagem análoga, porém alcançam resultados mais aprofundados, que tal pesquisa se propôs a estudar o trabalho independente do IMPULSO Coletivo com a montagem Cidade Submersa e o apagamento das memórias dos habitantes da Vila Itororó, a Companhia Pessoal do Faroeste com suas produções sobre o cotidiano da Santa Ifigênia/Luz, o Teatro Oficina encenando as disputas urbanísticas no bairro do Bixiga, o Grupo XIX partindo do universo da Vila Maria Zélia para discutir questões urbanas dos séculos XIX e XX e o Grupo Pandora teatralizando a resistência da memória do bairro de Perus e de seus moradores.

²⁵ *Ibidem*,

²⁶ *Ibidem*,

11



13

12

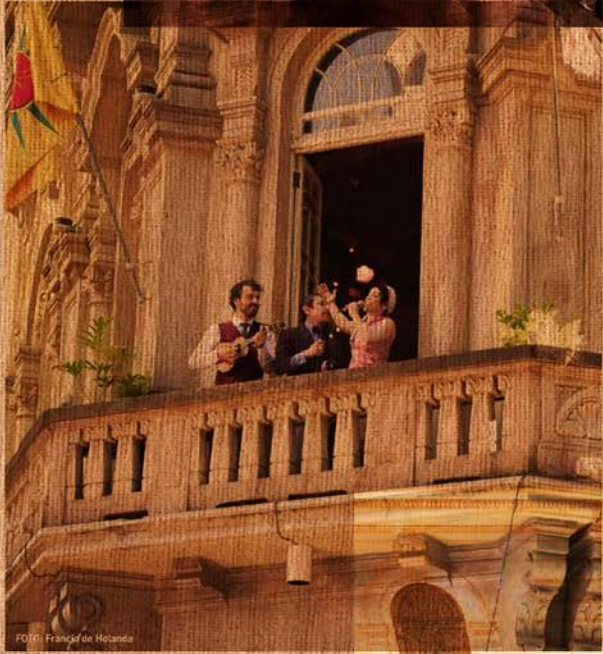


FOTO: Franca de Holanda



14



Ao fim da pesquisa, os temas investigados e as experiências analisadas foram tantos e tão diversos, que resultaram em um conjunto muito variado de reflexões abrangendo pautas dos campos urbanístico, patrimonial, mnemônico, cultural e teatral. Ao fim do processo, foi possível, então:

- Refletir sobre a forma de gestão da cidade e do planejamento urbano atual, seu desenvolvimento e transformações ao longo das últimas décadas;

- Tensionar a forma como os instrumentos de reconhecimento de valores patrimoniais foram propostos, aperfeiçoados e aplicados na cidade de São Paulo e ainda problematizar as posturas apresentadas pelos órgãos de preservação em relação à sociedade civil;

- Apreender múltiplas memórias coletivas, muitas delas não lembradas pelas narrativas oficiais – “memórias subterrâneas” de “uma cidade formada por várias cidades” (POLLACK, 1989) como é São Paulo – jogando luz a modos de produção contra hegemônicos da História;

- Analisar os diversos usos culturais que os bens podem assumir depois de tombados e destacar a insurgência cada vez mais intensa e potente das manifestações artísticas nesses lugares patrimonializados;

- Por fim, olhar o fazer teatral paulistano como importante materializador e divulgador das dinâmicas da cidade, suas tensões, conflitos, resistências e levantes; que sob uma perspectiva artística crítica e política teatraliza memórias cotidianas, seus lugares e seus sentidos, resgatando, iluminando e denunciando passados esquecidos, escamoteados, apagados.

PARTE 1

aproximações ao tema

Os usos do patrimônio e as dimensões da cultura

Quando se adentra o debate acerca dos usos do patrimônio cultural, uma questão central a ser pautada diz respeito às diferentes formas de apropriação desses bens patrimonializados pela sociedade. O professor Ulpiano Bezerra de Meneses apresenta em seu conhecido texto “O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas” dois paradigmas que incidem de maneira oposta sobre o tema, ele coloca de um lado a apreensão afetiva do patrimônio por meio da prática cotidiana territorializada – instituída a partir das relações de pertencimento estabelecidas entre os habitantes de uma certa comunidade e os bens a eles atrelados – e do outro lado, a atividade desterritorializada proveniente da mera contemplação e da fruição ocasional de grupos turísticos, por exemplo, como um “domínio à parte na vida” que resulta em um envolvimento superficial e externalizado desses visitantes com as representações dos bens e não com seus sentidos reais.²⁷

A partir deste enquadramento pode-se depreender que o patrimônio tem sido entendido e praticado a partir de duas perspectivas distintas, na primeira ele é assumido como um “fato social” por excelência, ou seja, um elemento testemunho das práticas sociais do cotidiano e um produto das relações de aproximação, troca e conflito entre os diferentes sujeitos atuantes no campo de forças que é o espaço urbano, seja no plano político, econômico ou cultural.²⁸ Já uma segunda concepção assume o patrimônio como vetor de transformação e meio de “culturalização” e enobrecimento de territórios, sendo o uso cultural sobreposto ao uso original e a preservação empreendida com vistas à transformação e adaptação desses bens em equipamentos de cultura e espaços de lazer.

27 MENESES, 2009.

28 MENESES, 2006.

Em resumo, opõe-se uma visão mais ampla do patrimônio que considera a “cidade como bem cultural”, na qual “a cultura não é externa aos sujeitos sociais, mas onipresente, incorpora-se à vida social”²⁹ intrinsecamente ligada ao cotidiano, a práticas patrimoniais que sobrevalorizam os “usos culturais da cultura”, fetichizando e reduzindo o patrimônio cultural a um segmento compartimentado e privilegiado da vida em sociedade que é instrumentalizado e inserido em circuitos mercadológicos como um produto, de tal forma que “[...] o simbólico substitui as condições concretas de produção e reprodução da vida.”³⁰

Esses dois extremos se distinguem, ao fim e ao cabo, quanto aos sentidos de cultura mobilizados, ora o antropológico e ora o sociológico, respectivamente. Botelho (2001) define a diferenciação entre eles e aponta como cada um embasa diferentes políticas públicas, enquanto na dimensão antropológica a cultura é, segundo a autora, produzida por meio da interação social dos indivíduos, constituída por seus hábitos, valores, costumes e formas de expressão que forjam redes de sociabilidade e laços de identidade, isto é, “a cultura é tudo que o ser humano elabora e produz, simbólica e materialmente falando”. Tal concepção de cultura “no sentido *lato*” suscita políticas culturais variadas, fruto da articulação entre os diversos setores governamentais, visando a plena qualidade de vida da população e, por isso, é “eleita como a mais nobre, já que é identificada como a mais democrática, em que todos são produtores de cultura, pois ela é a expressão dos sentidos gerados interativamente pelos indivíduos, funcionando como reguladora dessas relações e como base da ordem social”.³¹

Entretanto, por depender da complicada integração entre órgãos e esferas de poder e, principalmente, pela grande dificuldade em promover a interação direta com os grupos sociais e o atendimento a suas demandas cotidianas, as políticas culturais pautadas a partir da dimensão antropológica de cultura são, geralmente, preteridas por ações que se limitam ao sentido especializado dessa manifestação, baseados na sua dimensão sociológica. Botelho afirma que essa segunda dimensão cultural é a mais beneficiada e presente nas políticas públicas por focalizar temas e públicos específicos e ser fundada na instrumentalização da cultura e na produção cultural, desta maneira, “trata-se de expressão artística em sentido estrito” colaborando diretamente “para a formação de um público consumidor de bens culturais”.

29 MENESES, 1996, p. 88.

30 BOTELHO, 2001, p. 74.

31 *Ibidem*, 75.

32 *Ibidem*, 74.

Se voltarmos às colocações de Meneses (2009), encontraremos em suas reflexões sobre as formas de assimilação do patrimônio cultural a descrição da “cultura-cólica”, fenômeno chave da reprodução cultural no viés sociológico, por ser a “cultura dos produtos culturais, dos produtores, consumidores, equipamentos, instituições, espaços, organismos, órgãos públicos, mercados” gerando experiências onde tempo, espaços e comportamentos são excluídos do cotidiano e do universo do trabalho.³³ Um exemplo que materializa muito bem essa disputa de narrativas que justificam possíveis usos culturais do patrimônio, seja no plano cotidiano ou sob a lógica da fruição turística, é o processo de patrimonialização da Vila Itororó³⁴, localizada no bairro da Bela Vista, no centro da cidade de São Paulo.

A patrimonialização da Vila Itororó se insere em um quadro mais amplo de preservação do bairro da Bela Vista.³⁵ Na década de 1970, o fenômeno de metropolização da cidade intensificou a especulação sobre o solo dessa região que além da localização privilegiada, encravada na escarpa entre o Centro e a Avenida Paulista, ainda contava com terrenos de grandes proporções e uso predominantemente habitacional de classe baixa, como pensões e cortiços, que abrigavam contingentes populacionais pouco ou nada incluídos nas agendas de políticas públicas da época. Concomitante a esse processo de transformação, ampliou-se o campo de discussão e atuação preservacionista de modo a fazer frente a tais projetos urbanísticos de caráter arrasador e, indo além, chamar a atenção para a valorização e salvaguarda de bens como testemunhos materiais da evolução construtiva dos centros urbanos a partir de seus aspectos histórico-paisagísticos e de seus valores simbólicos de referência à população.³⁶

33 MENESES, 2009, p. 26 e 27.

34 O conjunto arquitetônico formado por um palacete, pequenos edifícios e casas assobradadas que ocupa um extenso terreno implantado entre as ruas Pedroso, Martiniano de Carvalho, Monsenhor Passaláqua e Maestro Cardim começou a ser construído na década de 1910 pelo luso-brasileiro Francisco de Castro e é composto por edificações de diversas épocas, apresentando uma profusão de materiais provenientes da demolição de inúmeras construções da cidade, entre elas o famoso Teatro São José, constituindo uma espécie de “colagem” ou sobreposição irregular de objetos e referências formando um todo de aparência “pitoresca e surrealista”. Ver a respeito: FELDMAN, Sarah, CASTRO, Ana, **Vila Itororó: uma história em três atos**. Instituto Pedra: São Paulo, 2017.

35 Ver a respeito: MUNIZ, Claudia Andreoli. **Os cortiços no patrimônio: projetos, estratégias e limites nas práticas do Departamento do Patrimônio Histórico na Bela Vista, em São Paulo, nos anos 1980**. 2020. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: < <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-27032021-205357/> >.

36 Ver a respeito: ANDRADE, Paula Rodrigues de. **O patrimônio da cidade: arquitetura e ambiente urbano nos inventários de São Paulo da década de 1970**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012; TONASSO, Mariana C. P. **Zonas de conflito? Zoneamento e preservação do patrimônio cultural em São Paulo**. Dissertação de Mestrado, orientador Flávia Brito do Nascimento. São Paulo, 2019.

Durante esse efervescente período, a Vila passa a ser alvo da especulação imobiliária que pairava sobre toda a Bela Vista e, ameaçada de venda e demolição, acabou entrando na agenda do poder público no ano de 1975, ao ser demarcada como uma Z8-200³⁷ - ação que já a indicava como um bem de especial valor para a cidade - mas sua defesa efetiva contra as investidas do mercado só foi consolidada com a abertura do processo de tombamento do conjunto pelo Condephaat, em 1982. Se aquele território já englobava interesses e demandas diversas, a incidência do olhar patrimonial apenas intensificou os conflitos em torno dos significados do espaço, de suas potencialidades, dos usos e ocupações mais ou menos legítimos e, principalmente, de quem tinha o direito de se apropriar dele.³⁸

A atribuição de valores à Vila Itororó e a demanda pela preservação do conjunto de uso predominantemente habitacional de classe baixa em estágio de encorticiamento demonstram um avanço nas concepções patrimoniais tradicionalmente arraigadas aos atributos de monumentalidade, antiguidade e beleza estético-estilística, entretanto, mobilizaram-se, ao mesmo tempo, novos sentidos para justificar o reconhecimento público capazes de embasar posteriores “destinações mais nobres” a partir de projetos de restauro e adaptação a novos usos. Logo, apesar do órgão estadual de preservação se mostrar mais aberto a questões que fugiam do discurso hegemônico do patrimônio, na prática o verdadeiro reconhecimento dos significados atrelados ao cotidiano e ao trabalho ainda encontravam grandes dificuldades para se colocar como componentes legitimadores da proteção, como atesta Barbour (2017):

“analisar o processo de patrimonialização da Vila Itororó é também atravessar as transformações e permanências por que passou o campo do patrimônio em São Paulo, caracterizado por um alargamento do conceito de patrimônio e, ao mesmo tempo, pelas formas de resistência ao modo pelo qual se queria e se justificava governamentalmente a preservação do conjunto a partir de suas noções hegemônicas.”³⁹

37 Lei Municipal nº8328 de 2 de dezembro de 1975, instituiu o enquadramento denominado Z8-200, uma “zona especial” definida por: “imóveis de caráter histórico ou de excepcional valor artístico, cultural ou paisagístico, destinados à preservação”.

38 Ver a respeito: BARBOUR, Vivian Moreno. **O patrimônio existe? Os sentidos da Vila Itororó**. 2017. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-14122017-112827/> >

39 BARBOUR, 2017, p. 29.

15



16



17



18



19



Já fazia parte do pedido de abertura de tombamento, protocolado pelo IAB-SP, trechos de um projeto de restauro para a Vila elaborado pelos arquitetos Décio Tozzi e Benedito Lima de Toledo a pedido da COGEP na década de 1970. A *Proposta de Recuperação Urbana para a Vila Itororó* como era denominado o projeto pautava-se na busca pela recuperação de um “estágio de originalidade” do complexo, jogando ênfase na aparência excêntrica do palacete principal e prevendo, inclusive, a demolição de algumas unidades mais simples que não eram entendidas, pelos arquitetos, como qualificadoras do conjunto. Essa proposta visava, então, a recuperação material do conjunto que já apresentava certo grau de degradação sem, no entanto, incluir o uso habitacional e os moradores nos planos futuros para o local que se transformaria em um centro cultural voltado às artes, à gastronomia e a atividades de lazer em geral. Em entrevista a Vivian Barbour, em 2015, Décio Tozzi enfatizou os valores estéticos do conjunto e ainda reafirmou a necessidade da mudança de uso, deixando implícito um processo de apagamento de memórias daqueles que ali moravam, segundo ele: “pela singularidade da Vila e pelo único exemplar que ela significa, nós não achávamos que devia continuar a ser vila não, que ali tinha que ter um repositório das memórias do bairro”.⁴⁰

Por outro lado, os conselheiros do Condephaat colocam-se contra algumas das diretrizes da *Proposta de Recuperação*, principalmente por se opor à visão de patrimônio estritamente ligada ao passado e à análise do bem isolado do seu entorno. Logo, a partir de contribuições de Aziz Ab’Saber, Flávio Império e Ulpiano Bezerra de Meneses dentre outros, o órgão de patrimônio deixava clara sua posição a favor da preservação arquitetônica/material da vila vinculada à preservação social daquele lugar, da manutenção do uso habitacional e da leitura daquela área como integrante de um tecido urbano testemunho do crescimento da cidade. Barbour (2017) aponta que “a preservação social era trazida por Meneses para o centro das ações patrimoniais, de modo a associar o patrimônio cultural à melhoria das condições de vida no presente”⁴¹, que Ab’Saber havia declarado naquele contexto que “tombar por tombar não é atitude nem moral nem socialmente defensável (...). O tombamento deve ser feito com vistas à restauração da obra e visando à melhoria das condições de vida dos grupos que a habitam”⁴² e que o posicionamento de Flávio Império, por sua vez, “invertia o sentido em geral impresso às

40 *Ibidem*, 71.

41 *Ibidem*, 114.

42 *Ibidem*, 101.

análises dos patrimonialistas e chamaria a atenção para a dinâmica social e para a historicidade dos objetos culturais”⁴³.

Esses fatos que se sucederam ao longo da trajetória de patrimonialização da Vila Itororó, deixam claro o embate entre a concepção antropológica de cultura, calcada nas referências cotidianas, que embasa o entendimento de patrimônio cultural enquanto fato social, valorizando a forma de viver e morar dos habitantes da Vila também no tempo presente e a dimensão sociológica ligada aos “usos culturais da cultura”, que fetichiza construções símbolos de um passado excêntrico visando chamar a atenção e atrair consumidores, transformando a área residencial em um complexo de cultura e lazer e atrelando a requalificação do entorno diretamente à ativação cultural do bem.

45 Meneses, balizado pela fala de Píer Luigi Cervellati de que “não há preservação fora da preservação social”⁴⁴, colocou-se contra o tombamento da Vila, por entender que uma vez protegida da especulação pelo Estado, os moradores seriam expulsos para a implementação do projeto de reurbanização da COGEP. Segundo ele:

*“[...]o tombamento só teria sentido dentro de um projeto de revitalização urbana, que entre outras precauções, evitasse a deportação dos habitantes [...] Projetos de ‘uso cultural’ [...] ao invés de produzir qualidade de vida, compartimentá-la em níveis – alguns deles artificialmente privilegiados [...] abstrair da ‘vida cultural’ o universo do cotidiano e do trabalho e escondê-lo nos porões em periferia, em benefícios de funções mais ‘nobres’ é preconceituosamente estabelecer privilégios de espaços, tempos, usuários e atividades”.*⁴⁵

Diante da complexidade dos autos, e da própria dinâmica interna do Condephaat, o processo passou anos sem definição e foi deliberado pelo Conselho apenas em 1994. Segundo a fala do conselheiro relator Victor Hugo Mori, o episódio caso constituiu “uma unanimidade quanto ao reconhecimento dos inequívocos valores culturais da

43 RODRIGUES, 2000, p. 123 apud BARBOUR, 2017, p. 110.

44 MENESES, 1978, p. 45.

45 CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 22.372/82 fl. 172, v.01.

Vila e uma divergência quanto a tombar e não tombar o conjunto”⁴⁶. Importante destacar que, assim como em inúmeros outros episódios, o instrumento do tombamento foi utilizado como antídoto ao desaparecimento físico da Vila, porém ao não garantir a manutenção de usos originais, não poderia assegurar a permanência dos moradores no espaço, ou seja, a legítima preservação social.

A tensão e indefinição em torno do uso definitivo do lugar pós tombamento permaneceu por muitos anos, até que em 2006 a Proposta da COGEP foi retomada pela prefeitura e atualizada pelos arquitetos Tozzi e Toledo; concomitantemente, a área da Vila foi desapropriada e os lotes declarados como de utilidade pública pela municipalidade. A proposta ganhava novo folego se integrando a diversas outras iniciativas de transformação urbanísticas empreendidas pela prefeitura de São Paulo, tais planos de “culturalização” de áreas da cidade eram pautados no restauro de bens patrimonializados com posterior adaptação para receberem usos culturais como museus e centros de cultura, um dos projetos mais famosos foi o Monumenta voltado à Área da Luz.⁴⁷

O iminente despejo dos moradores e a omissão por parte dos órgãos públicos para abrir canais de diálogo com a comunidade e propor alternativas ao imbróglgio que já se estendia por anos fez com a comunidade da Vila se organizasse para reivindicar seu direito à moradia digna, de preferência permanecendo na Vila Itororó, e assim surgiu a AMAVila (Associação de Moradores e Amigos da Vila Itororó). Participando de diversos debates e atos públicos, os integrantes do coletivo expunham para o resto da sociedade suas condições de vida e denunciavam a ação da prefeitura. Antônia Souza Cândido era uma das líderes do movimento que lutava pela manutenção dos moradores no próprio conjunto, colocando em xeque o projeto da Prefeitura.⁴⁸ Em uma de suas falas, ela expõe com muita lucidez a disputa de interesses que se davam sobre a Vila Itororó.

“Que é essa utilidade pública que eles frisam, o que é esse polo cultural? Cultura pra mim é história, cultura pra mim é vivência. E essa cultura que eles estão pregando aqui, eu não vejo nada disso. [...] E não é apagando a história da Vila Itororó que vão ter tudo isso. Então é isso que eu não quero, não vou permitir

46 *Ibidem*, fl. 270, v. 02.

47 Ver a respeito: KARA-JOSÉ, B. **Políticas Culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização do centro de São Paulo (1975-2000)**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.

48 Ver a respeito: CULTURA E MERCADO. **Vila Itororó e o despejo da cultura**. 28 de set. de 2009. Disponível em: <https://culturaemercado.com.br/vila-itororo-e-o-despejo-da-cultura/>; BLOG DO SAJU. **Patrimônio vivo da cultura, Vila Itororó deve ter seus moradores despejados**. 28 de set. de 2009. Disponível em: <http://sajusp.blogspot.com/2009/09/patrimonio-vivo-da-cultura-vila-itororo.html>.

que aconteça – que se apague a história da Vila Itororó, que se destrua essa parte de São Paulo. [...] seria legal que se unisse força, que se unisse recursos, se unisse boa vontade, e a gente realmente devolvesse essa Vila para São Paulo, mas da forma que ela sempre foi: originalmente uma vila residencial, uma vila habitada por pessoas de todas as cores, raças, credos, etnias, e não uma vila pra poucos, que vão pôr os quadrinhos em preto e branco em cada parede contando “aqui foi isso, aqui foi aquilo” [...] Não existe história morta [...]. Eu acho que a história é uma continuação, e é isso que eu quero pra Vila Itororó, uma continuação. E não vai ser uma continuação sem os moradores, não.”⁴⁹

47 Após a judicialização da questão, entre 2011 e 2013 as cerca de setenta famílias que residiam na Vila Itororó foram obrigadas a deixar suas casas.⁵⁰ Esses últimos momentos de luta e resistência foram acompanhados de perto pelo Grupo de teatro IMPULSO Coletivo e inspiraram a montagem da peça “Cidade Submersa”, que é um registro da vida cotidiana dos moradores e, ao mesmo tempo, uma denúncia à ação higienista da prefeitura que, ao expulsar a população de baixa renda do conjunto, promovia um processo de apagamento das memórias daquelas pessoas e da própria historicidade do lugar.

49 Trecho do depoimento de Antônia Souza Cândido, 2006. Disponível em: <https://vilaitororo.naocaber.org/> .

50 Ver a respeito: LABCIDADE. **Vila Itororó: derrota da moradia**. 06 de mar. de 2013. Disponível em: <http://www.direitoamoradia.fau.usp.br/?p=19146&lang=pt> .

Vila Itororó e o despejo da cultura



CASA

Remoção apagou histórias do local, afirma advogado

O singular palacete do Bexiga, símbolo do período de riqueza e ostentação do início do século 20, virou um imenso cortiço



Excluir uso residencial é 'matar a história' do espaço, diz moradora que afirma ter vivido no local por 32 anos



O entrave da Vila Itororó



Derrota da moradia



O IMPULSO Coletivo, a Vila Itororó e a “cidade submersa”

O IMPULSO Coletivo é um grupo de teatro formado em 2007 pelos atores Jorge Peloso e Marília Amorim instigados por problematizações sobre “território, urbanização, identidade, racialização e memória, incidindo em áreas historicamente periféricas e segregadas racialmente no centro de São Paulo”⁵¹. O foco de pesquisa do grupo está “nas memórias de vida dos moradores de São Paulo – muitas vezes contraponto ao discurso da história oficial e com o objetivo de trazer à tona uma perspectiva muitas vezes silenciada ou ignorada na elaboração de projetos urbanísticos”.⁵² Em 2008, quando iniciavam sua primeira residência artística, os atores encontraram a Vila Itororó e foram logo impactados pelo conjunto arquitetônico e social da área. O contato dos artistas com os moradores se deu aos poucos e sempre de forma muito respeitosa com os que ali moravam, como relataram em entrevista à autora, eles se colocaram primeiro em uma posição de escuta e atenção às memórias que os habitantes compartilhavam sobre a construção da vila, o processo de ocupação das casas e as transformações pelas quais o conjunto passou ao longo das décadas, enfim, a realidade cotidiana e histórica daquele lugar imbricado de diversas memórias e palco de inúmeras disputas.

“Aos poucos fomos conhecendo os moradores, suas diversas maneiras de morar e viver, e principalmente a multifacetada forma de cada um encarar as suas próprias dificuldades e de se posicionar frente ao problema que os unia: a iminente desapropriação do local onde habitam pelo poder público. Essas posturas eram tão múltiplas como suas casas, e iam desde a completa indiferença, a apatia, o desejo de permanecer e a esperança de reverter o processo iniciado pela prefeitura.”⁵³

51 MATE et al., 2020, p.356.

52 AZEVEDO; DONOSO, 2013, p. 182.

53 AZEVEDO, 2012, 5.

Aos poucos, os atores se aproximaram cada vez mais dos moradores e das suas causas, integraram as reuniões do AMAVila e participaram ativamente de ações de fortalecimento dos laços de pertencimento dos habitantes com o espaço e dos atos de resistência frente às ameaças de despejo e a execução do projeto cultural proposto pela municipalidade. Logo, pode-se afirmar que o envolvimento de Jorge e Marília foi muito além do processo de pesquisa que embasou a montagem de uma peça teatral que encenava aquela realidade, eles efetivamente se inseriram naquela realidade e lutaram junto aos moradores pelo direito à moradia. Através de conversas informais, entrevistas, leituras e sessão de filmes os atores apreendiam e trocavam percepções com os moradores de modo a construir coletivamente o entendimento da “Vila sendo atravessada por diversos fatores numa arena que misturava política, interesses econômicos, importância histórica e simbólica, moradia e discriminação”.⁵⁴ Jorge Peloso conta um pouco da relação dialética estabelecida entre os atores e os moradores, que segundo ele:

“Foram as relações tecidas com atrito, carinho e com escuta que redimensionou o olhar do grupo no sentido de produzir um material cênico que correspondesse, mesmo que em fragmento, as múltiplas facetas da Vila Itororó, ao mesmo tempo ampliando-a para compreender que este processo vem se repetindo constantemente em diversos lugares da cidade, do país e do mundo.”⁵⁵

Imersos nesse processo de resgate e registro de memórias e identidades que durante décadas se forjaram naquele espaço, os artistas passaram a ficcionar a realidade da Vila, refletindo o contexto de incerteza e despedida que pairava sobre o lugar e criando personagens inspirados nas histórias e falas dos moradores. A estreia da montagem “Cidade Submersa”, em 2010, se deu na Casa das Caldeiras (local oficial da residência artística do grupo), mas contou com a presença e interação dos moradores da Vila Itororó.

O espetáculo narra uma conversa entre dois idosos amigos de infância, que se encontram depois de muito tempo; Elizeu, que busca incessante reencontrar sua casa na cidade, mas que não consegue encontrá-la por ser acometido pela doença de Alzheimer,

⁵⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 11.

e Virgílio, que nunca fixou raízes em lugar algum e tenta, inutilmente, ajudar o amigo na empreitada de rememorar seus espaços de vivência no passado. Para reencontrar esse local, guardado apenas na memória, as personagens saem pela cidade se confrontando com as contradições e as mudanças da paisagem urbana. As falas e ações dos senhores teatralizam o agressivo ritmo de transformação da cidade de São Paulo, as perdas de referências materiais e o apagamento dos referenciais identitários devastados pela especulação imobiliária, as desmemórias ou apagamentos de memórias que levam à impossibilidade dos habitantes reconhecerem o seu lugar na cidade, o bairro e/ou a vila onde nasceram e cresceram, a perda dos elos comunitários, o esvaziamento do espaço público, a ação das políticas públicas como protagonistas de um processo de gentrificação e enobrecimento do espaço, dentre outros.

51 A partir de relatos dos moradores que compartilhavam com os atores memórias do viver e morar na Vila e de outros elementos ficcionais, o grupo criou um texto teatral que representa não só o cotidiano da Vila Itororó, mas que é uma amostra da vida, principalmente das classes baixas, em uma grande metrópole. Segundo os próprios atores, o texto dramático de “Cidade Submersa” é um “documento artístico” sobre a pesquisa e suas experiências fundadas na temática da memória e da relação que os habitantes desenvolvem com os espaços que habitam.⁵⁶ Em 2011, alguns dias antes do início do despejo dos moradores, o IMPULSO levou a peça “de volta para casa”, pela primeira e única vez “Cidade Submersa” foi apresentada integralmente na Vila Itororó com a presença das famílias que integraram o processo de estudo e produção da montagem, em uma potente e emocionante apresentação os moradores assistiram a história deles no lugar que era deles.

O processo de pesquisa dos atores na Vila Itororó jogou luz a questões urbanas e patrimoniais importantíssimas como, o questionamento do porquê atualmente, na maioria dos casos, o patrimônio material arquitetônico e histórico é interpretado e apreendido apartado do patrimônio humano e social neles engendrados, a exemplo do processo que já estava em curso há décadas na Vila Itororó. Para os atores, o envolvimento com as histórias da Vila e de seus moradores, elementos que

56 BRASIL DE FATO. **A Cidade Submersa: Vila Itororó e suas memórias**. 12 de agosto de 2012. Disponível em: <https://impulsocoletivo.wordpress.com/2011/08/22/a-cidade-submersa-vila-itororo-e-suas-memorias/>.

constantemente se misturavam, demonstravam novas possibilidades de leitura da memória e do patrimônio como “materiais passíveis de serem teatralizados”, ampliando o escopo de atuação desses elementos na sociedade atual. O grupo ao olhar para a Vila, identificava um patrimônio dinâmico, vivido, em plena performance no presente, mas que também guardava suas raízes e lembranças do passado tanto em suas paredes, quanto em seus habitantes.⁵⁷

“A memória, o território e o simbolismo das cidades e das pessoas têm sido reduzidos a valor de troca e relações de consumo, pasteurizando seus potenciais transformadores, e relegando a poucos o acesso a esses bens, patrimônios públicos que dizem respeito a todos nós. Hoje a Vila Itororó é um retrato dos processos colonizatórios (sic) e higienistas de São Paulo, um espelho da urbanização violenta e segregacionista que tem sido reproduzida incessantemente. Amanhã a parede branca e lisa não contará toda a história, fica um silêncio incômodo e gritante. Até quando?”⁵⁸

Outro ponto muito interessante levantado pelo grupo e incluído nas reflexões integrantes do espetáculo é a noção de memória enquanto elemento dinâmico, a ser mobilizado a partir das relações sociais cotidianas e que desempenha um papel de força tensionadora da realidade à medida que resgata experiências do passado que influenciam diretamente nos acontecimentos do presente.⁵⁹ Meneses (2007) e Bosi (1994), são dois expoentes no campo de debate sobre a memória e ambos destacam sua incessante contemporaneidade, enquanto para o primeiro “o tempo da memória é o presente porque é no presente que se constrói a memória [...] porque são às necessidades do presente que a memória responde” e, ainda que “os usos todos da memória são usos no presente”, a segunda é categórica em afirmar que “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho”, ou seja, a memória é algo que deve ser forjada/ moldada diariamente, não é algo estanque em um tempo passado a espera de ser apreciada.

57 AZEVEDO; DONOSO, 2013, p. 180.

58 AZEVEDO, 2012, II.

59 AZEVEDO; DONOSO, 2013, p. 182.

A obra propõe um olhar sobre memória a partir de outra perspectiva, a dos “processos de amnésia social” como fator fundamental para entender o contexto atual no qual a memória transmutou-se também em uma mercadoria fetichizada e/ou musealizada, fenômenos que enfraquecem “a potência transformadora do passado materializado no presente”.⁶⁰ A companhia, então, se utiliza das memórias materiais e simbólicas da Vila Itororó para problematizar o presente, não concordando com a expulsão dos moradores e a conseqüente mudança de uso e ocupação do espaço, a peça “Cidade Submersa” desvela o lado nefasto dos projetos de “culturalização” do patrimônio sob o viés elitista e segregacionista de cultura, encena os usos reais e cotidianos que compõem o lugar há décadas e vai de encontro aos discursos oficiais ao resgatar e trabalhar memórias em parte desprezadas pelos setores institucionais, denunciando o projeto público e caráter higienista que prioriza os interesses financeiros sobre o local.

“A Vila com seus moradores possui uma riqueza cultural enorme e diversa [...] Cultura não é o que falta na Vila Itororó, sem esquecer da região onde está localizada, tão rica culturalmente como é o Bixiga. A história da Vila Itororó está feliz e irremediavelmente atrelada e impregnada pelas famílias que lá também construíram suas histórias [...] o que interessa é conhecer a Vila junto desses olhares que deixam diariamente suas marcas naquelas paredes, a memória viva da Vila não é só os prédios, mas é esse diálogo cotidiano que olha pela janela, joga futebol na rua e conversa no portão. [...] ver a Vila Itororó pintada de branco ou bege, com restaurantes e mesinhas na rua, ajuda pouco a entender quem fomos e quem somos. Hoje, como ela está, é nosso espelho e escancara a história da urbanização da cidade São Paulo.”⁶¹

60 BRASIL DE FATO. **A Cidade Submersa: Vila Itororó e suas memórias**. 12 de agosto de 2012. Disponível em: <https://impulsocoletivo.wordpress.com/2011/08/22/a-cidade-submersa-vila-itororo-e-suas-memorias/>.

61 *Ibidem*.

38



39



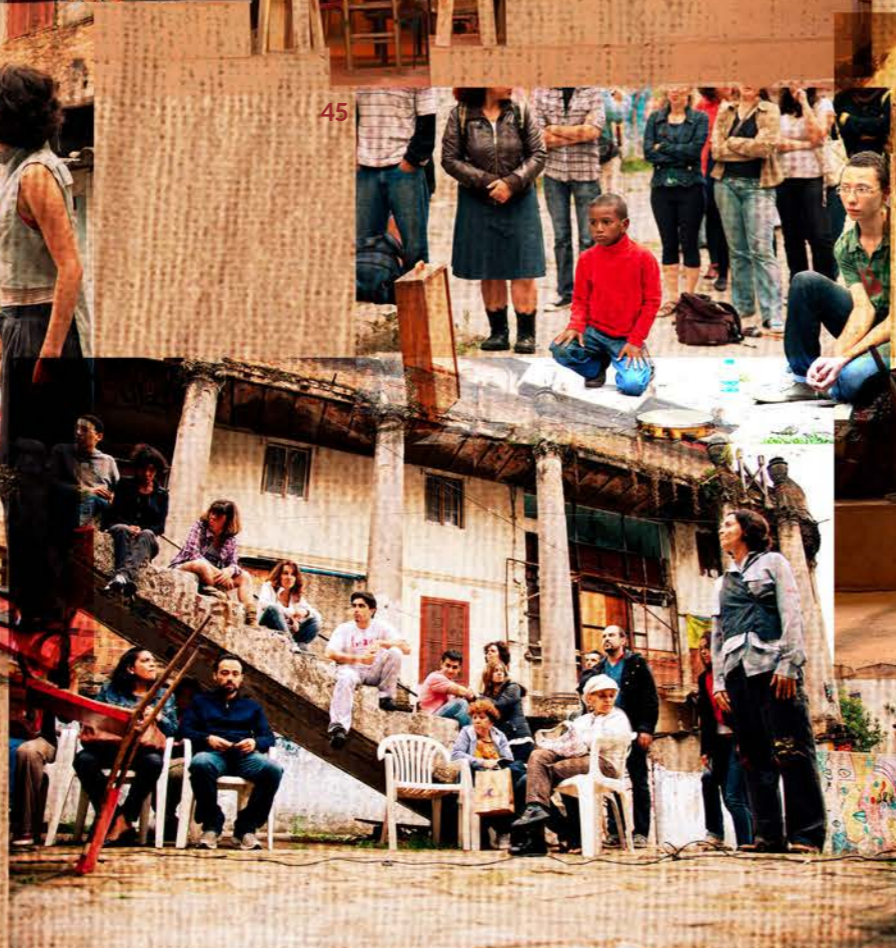
40



41



46



45



42

43

44

Por fim, cabe questionar até que ponto a preservação dos bens culturais na cidade de São Paulo – no Estado e, até mesmo, no país – está sendo uma preservação social de fato ou se as práticas patrimoniais estão incidindo em uma dimensão descolada do cotidiano e do plano onde se desenvolvem as redes de sociabilidade e identidade que dão sentidos aos bens patrimonializados. O caso da Vila Itoororó é paradigmático para entendermos, então, como muitas vezes os próprios discursos patrimoniais são mobilizados de maneira a legitimar políticas públicas culturais que se pautam na fetichização do patrimônio cultural e no enobrecimento do espaço urbano, resultando, ao fim e ao cabo, na segregação dos próprios sujeitos sociais responsáveis pela atribuição de valores aos bens culturais.

A cidade como empresa, o patrimônio como mercadoria

“A confraternização nas areias de Copacabana virou atração turística, atrai gente de tudo quanto é canto, gera divisas e garante a ocupação da rede hoteleira. Em contrapartida, os atabaques foram silenciados e os terreiros buscaram alternativas para continuar batendo em praias fora da centralidade turística [...]. A festa que era um potente evento da cultura, andou nos últimos tempos sucumbindo aos ditames da cultura do evento, aquela que espetaculariza tudo como simulacro.”⁶²

O excerto acima representa um fenômeno que vem se tornando cada vez mais comum nas metrópoles brasileiras: a substituição das práticas e formas de expressão populares por versões espetacularizadas e voltadas ao turismo e à sociedade de consumo. Uma espécie de “fetichismo das tradições”, como proposto por Giddens (1997), dado que as tradições se afastam de sua origem cotidiana, perdendo sua conexão com o presente vivido e com as interações e costumes sociais que lhe atribuem valores, transformando-se em “reliquias ou ícones do passado” (LEITE, 2007) que “não tem conexão efetiva com a área em que ela existe, mas é produzida como um ícone para observação de qualquer pessoa que deseje visitá-la. [...] Uma relíquia é como um vestígio da memória despojado de suas estruturas coletivas.”⁶³

Ou seja, supervalorizam-se as manifestações culturais a partir de seus valores de troca – sua capacidade de se integrar ao mercado e de gerar a reprodução do capital – e não mais dos seus atributos ligados aos usos locais – atrelados a atividades de grupos e movimentos sociais que significam o espaço que habitam – vistos como improdutivos e/ou não-rentáveis. Essa transformação é definida por Carlos (2005) como uma das contradições de um novo modelo de urbanização vigente desde a passagem do século passado ao atual que, em último caso, leva à desintegração dos laços de sociabilidade que constituem a vida cotidiana dos lugares onde são implantados, resultando no “empobrecimento das relações sociais [...], no enfraquecimento dos comércios locais [...] e no esvaziamento das ruas pelos moradores” ao mesmo tempo em que se ligam mais fortemente às realidades e referências globais – a clássica oposição entre as redes de escala local e mundial.

Simas (2019) também reflete sobre esse momento de transição e esgarçamento dos laços de sociabilidade frente a mercantilização da cultura, ao afirmar que

“Um lugar é também o resultado das experiências intangíveis, matéria da memória acumulada, e vai muito além da fachada, dos alicerces e dos salamaleques da decoração. Acontece que a fúria do contemporâneo, afeita aos grandes negócios, esmaga o intangível, vê a tradição apenas como simulacro e despreza o que não é mensurado pelas expectativas do mercado.”⁶⁴

63 GIDDENS, 1997, p.126 apud LEITE, 2007, p.81.

64 SIMAS, 2019, p. 90.

Este fenômeno de mundialização econômica e cultural vem prosperando nos países de economia capitalista desde os anos 1970, simbolizado pela transição do sistema de produção industrial para o financeiro, onde passaram a ser exploradas ao máximo as potencialidades mercadológicas dos elementos urbanos constituidores das cidades (SANT'ANNA, 2017). Segundo Otilia Arantes (1999), o modelo econômico neoliberal contemporâneo, centralizado na "apoteose do dinheiro", é estabelecido por um tripé formado pelo setor financeiro, pela indústria tecnológica-informacional e pela mercantilização da cultura, ou seja, a transformação da cultura em um negócio, um artigo comercializável produzido e consumido quase que instantaneamente.

Segundo Seldin (2012) "[...] o foco do sistema econômico se direciona para o consumo exacerbado, em espacial para o consumo de cultura. No âmbito da relação cidade-cultura, o que se observa é a tendência em transformar o ambiente em consumidor, seja de objetos materiais ou imagens",⁶⁵ Marcia Sant'Anna também discorre sobre tal transformação do papel da cultura nas sociedades contemporâneas, apontando que "ao se tornar parte do processo produtivo, a cultura teria mudado de função social, isto é, teria deixado de ser uma esfera de produção de ideias e práticas voltadas para o crescimento e o aprimoramento pessoal e coletivo, e se tornado uma mercadoria como qualquer outra".⁶⁶

Com a mundialização capitalista, a ascensão de empresas multi e transnacionais e a hegemonia dos sistemas de comunicação houve um encurtamento simbólico das distâncias do espaço-tempo e, com isso, o fluxo de mercadorias, informações e pessoas pelas diferentes partes do globo se tornou mais livre e intenso. Junto ao aumento dos fluxos, deu-se a desindustrialização das cidades e a desfixação territorial, ou desterritorialização, significando um alargamento dos limites de possibilidades de uso do espaço, conforme aponta Leite (2005), dado que "lugares com características culturais locais atenuadas seriam mais propícios às práticas extensivas de consumo, na medida em que a ausência de fortes características tradicionais possibilitaria um fluxo mais eficaz de componentes globais da cultura". Entretanto, o autor também destaca a tradição como um dos atributos que estimulam o consumo em um

65 SELDIN, 2012, p. 04.

66 SANT'ANNA, 2017, p.52

determinado local, logo desenraizamentos em excesso, ou seja, lugares que apresentam pouco ou nenhuma referência cultural inerente a eles também são enquadrados como pouco consumíveis.⁶⁷

Os reflexos desse fenômeno de busca pela renovação do espaço urbano mantendo certo grau de preservação das paisagens se deu pela implementação de um modelo de planejamento urbano dito “estratégico” e, principalmente, pela instrumentalização do setor cultural. Esse complexo foi definido por Seldin (2015) como:

[...] “planejamento cultural estratégico”, que combina os conceitos de “planejamento cultural” (EVANS, 2001) e de “planejamento estratégico” (VAINER, 2002, p. 76). O primeiro se refere à combinação dos equipamentos culturais com design urbano, tendo como implicação um conceito ampliado de cultura, que, mais do que o campo das artes, abrange também a indústria cultural, o turismo, o patrimônio histórico e o lazer. Já o segundo carrega um caráter mais crítico, condenando a forma de pensar o espaço em função de interesses específicos dentro de um esquema internacional de competição.”⁶⁸

Tal forma de urbanização direciona investimentos e políticas públicas a determinadas áreas, centralidades escolhidas para serem elevadas a um novo patamar, onde seriam estimuladas a concentração das atividades de comércio, serviços e lazer (CARLOS, 2005). As cidades passam a ser gerenciadas como empresas por meio da congregação entre o poder público e setores privados, os quais propõem o ordenamento territorial a partir de projetos de intervenção pontuais desenvolvidos em torno de equipamentos culturais capazes de promover “revitalizações urbanísticas” no seu entorno. A manipulação da cultura, nestes casos, intenciona criar uma imagem positiva e atrativa dessas cidades atrelada ao estímulo à cenarização da paisagem e à contemplação cultural, resultando na “produção do espetáculo na cidade” (SELDIN, 2012), ou da “cidade espetáculo” propriamente dita, passível de ser inserida em um contexto global de competitividade por recursos financeiros.⁶⁹

67 LEITE, 2005, p. 79.

68 SELDIN, 2015, p.70.

69 Ver a respeito: ARANTES, Otilia. **Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas.**

É assim que, a partir dos anos 1990, as políticas de preservação no Brasil estarão voltadas ao atendimento dessas novas demandas do mercado, transmutando o patrimônio “de bem simbólico para mercadoria cultural” (Leite, 2005). Sob a perspectiva mercadológica, patrimônios culturais terão papel central nesse contexto de enobrecimento urbano, sendo considerados suportes que, ao mesmo tempo, carregam significações e atributos de valor, mas também se enquadram como produtos/meios passíveis de serem incluídos em uma rede de consumo local elitizado atuando como promotores de atividades turísticas.

Na cidade de São Paulo, a região do entorno da Estação da Luz foi escolhida – desde a década de 1980, mas mais intensamente a partir dos anos 1990 e depois no início dos 2000 – como área destinada a receber massivos investimentos e incentivos do setor público através de projetos promotores da requalificação e revalorização da zona central seguindo um viés cultural.⁷⁰ Tal processo de “refuncionalização”, como caracterizado por Marins (2012), deu-se a partir de obras de recuperação física de conjuntos urbanos e bens isolados de porte monumental e destacados atributos estético-estilísticos e de suas adequações para abrigar equipamentos de diferentes expressões artísticas. Intencionava-se que estes bens operassem como âncoras de transformação e valorização do seu entorno imediato, ou seja, “alavancadores de processos de requalificação” responsáveis por transformar a região em um polo cultural da capital paulista.

As iniciativas que congregavam o poder público nas esferas municipal, estadual e federal à iniciativa privada e, ainda, a investimentos internacionais foram inúmeras – Projeto Luz Cultural (década de 1980); Projeto Cultural Luz e Luz Cultural (década de 1990) e Programa Monumenta-Luz (passagem dos anos 1990 para os 2000) – e manifestavam em sua totalidade um costume introjetado de apresentar como perímetros de intervenção a denominada “Área da Luz”, apesar dos projetos terem sido concebidos para áreas que abrangiam muito além do Bairro da Luz propriamente dito, estendendo-se também por porções de Santa Ifigênia, Campos Elíseos e Bom Retiro.⁷¹ Tal generalização é nociva pois, ao generalizar territórios diversos, propaga representações uniformizantes e homogêneas de espaços complexos com “tecido urbano composto por diversas malhas de sociabilidade”⁷², promovendo ainda, em última instância, a desconexão entre os grupos

70 MARINS, P. C. G. Do Luz Cultural ao Monumenta: sobre a opção pela escala monumental na preservação de uma área de São Paulo. In: BAPTISTA, Dulce Tourinho; GAGLIARDI, Clarissa M. R. (Org.). **Intervenções urbanas em centros históricos - Brasil e Itália em discussão**. São Paulo: EDUC / PUCSP; CNPq, 2012, p. 145-169.

71 KARA-JOSÉ, B. **Políticas Culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização do centro de São Paulo (1975-2000)**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.

72 MARINS, 2012, p. 156.

sociais e os espaços por eles habitados e/ou frequentados. Isto é, ao passo que as ações governamentais reafirmam atributos estéticos-estilístico das principais edificações da região, intervindo também de maneira mais ampla na paisagem desses lugares, elas acabam por promover o a exclusão social e o desenraizamento dos seus usuários tradicionais.

É por meio desses discursos generalizantes que tais programas fortalecem a apreensão desse conjunto de equipamentos como constituintes de uma grande mancha contínua de culturalização - que se espalha de Santa Ifigênia aos bairros vizinhos conectando-os metaforicamente - e formando um circuito de equipamentos culturais variados (contando com a Estação Pinacoteca e o Memorial da Resistência, o Museu da Língua Portuguesa, a Pinacoteca do Estado, a sede da OSESP e etc.) que, apesar de públicos, são considerados vetores de erudição e enobrecimento em meio a áreas de ocupação popular e que pouco dialogam/ se relacionam com a população local, suas práticas cotidianas e manifestações características.

Constata-se aqui o paradigma da “democratização cultural”, a exemplo das constatações de Botelho (2019) acerca do contexto francês de desenvolvimento cultura pós Segunda Guerra Mundial (anos 1950 e 1960) – segundo ela tal fenômeno assenta-se sobre os entendimentos que:

“[...] só a cultura erudita merecia ser difundida; e bastaria o encontro entre o público – considerado de forma indiferenciada – e a obra para que houvesse uma adesão. Ou seja, isso foi feito sem serem considerados o contexto sociológico e as barreiras simbólicas que envolvem as práticas de natureza artística e cultural. Esperava-se que, por meio de uma ação enérgica, “democrática” e tão bem engendrada, o acesso desse público estaria garantido. Entretanto, o problema maior aqui foi o desconhecimento do que é realmente uma população, de suas aspirações, de suas necessidades reais, de suas motivações.”⁷³

Logo, percebe-se a ineficiência da proposição desses projetos culturais, e dos processos de culturalização levados à cabo por eles, totalmente descolados da realidade e alienados das questões históricas, econômicas, culturais e sociais do ambiente que os envolvia. Marcia Sant'Anna (2017) discorre sobre como as questões sociais do centro de São Paulo foram “ignoradas” ou tratadas como passíveis de resolução a partir do “processo de expulsão natural de usos e usuários indesejáveis”, concluindo que:

“Na medida em que não foram injetados recursos em programas sociais de peso, os equipamentos culturais implantados na área permaneceram como “ilhas” isoladas e apartadas da realidade do entorno, dotadas de pesados esquemas de segurança para garantir um público frequentador. [...] os projetos da virada dos anos 1990 para 2000 não registraram nenhuma intenção de envolvimento dos moradores do bairro, seja na apreensão dos monumentos históricos, seja no uso dos equipamentos culturais. Estes foram enclaves para o consumo cultural de alta renda, numa área socialmente e fisicamente muito degradada.”⁷⁴

Os indivíduos e/ou grupos não incluídos nesses “padrões de valor cultural dominantes”, relegados à margem das ações públicas, passaram a se mobilizar a partir de organizações com atuações paralelas às do Estado, nos lugares em que este se encontra ausente, desenvolvendo novos pontos de cultura e arte nas frestas do sistema hegemônico pelo qual foram menosprezados. Ou seja, como afirma Simas (2018), é o próprio “[...] descaso histórico (do poder público) que faz com que a população construa, à margem da ordem institucional, seus mecanismos de sobrevivência, sociabilidade, trabalho e lazer [...]”.⁷⁵

Seldin (2012) classifica tais mobilizações de caráter cultural como “alternativas que surgem como formas de resistência à desvalorização do território e do coletivo, ao consumo cultural e ao desengajamento [...] um reflexo interessante de resistência e insistência pela sobrevivência” que resultam na reapropriação do espaço urbano por grupos com ideais coletivos comuns e práticas cotidianas partilhadas, unidos por

74 SANT'ANNA, 2017, p. 205.

75 SIMAS, 2019, p. 138.

redes de sociabilidade construídas, pelo sentimento de pertencimento e enraizamento naquele território em que vivem e na luta de todos por direitos, por participação, por reconhecimento de sua existência e pelas reivindicações de melhores condições de vida. Configuram-se, assim, novos territórios culturais de resistência e luta a partir de “ações culturais espontâneas em oposição aos grandes projetos hegemônicos propostos na região” (SELDIN, 2012, p. 53), para aquelas pessoas, uma verdadeira “oportunidade de sair de um estado de invisibilidade, afirmando seu lugar e seus direitos na cidade” (SELDIN; VAZ, 2018, p.02).

Esse fenômeno de insurgência cultural dessa camada da população que antes não era representada ou incluída no rol de ações, debates, exposições e apresentações propostas e realizadas nos equipamentos tradicionais da área, usam suas formas de expressão como instrumento de resistência aos processos de culturalização institucionais impostos verticalmente pelo poder público - os quais comumente mostram-se alheios ao cotidiano e à memória viva do território. Ocorre, então, o surgimento de um novo braço dentro desse circuito de cultural local, que ao mesmo tempo complementa, mas também vai de encontro a ele e o contradiz, representado por casas de cultura e companhias de teatro que se envolvem com o cotidiano dos moradores, integrando-se a seus costumes, prestando assistência social à população em estado de vulnerabilidade social e trabalhando de forma a apoiar o desenvolvimento sustentável e legítimo do local a partir de práticas e experiências artísticas.

Seguindo por essa perspectiva de novas formas de ativação cultural dos centros urbanos, destaca-se então uma companhia teatral que atua nesta complexa área entre os bairros da Luz, Santa Ifigênia e Campos Elíseos insurgindo culturalmente como alternativa a tais projetos de intervenção gentrificadores e segregacionistas, consolidando sua sede como espaço de convívio social e apoio às camadas populares.

A Cia. Pessoal do Faroeste, a Luz e a “cidade invisível”

63

A *Cia. Pessoal do Faroeste* foi fundada em 1998 pelo ator, diretor e dramaturgo Paulo Faria e estreou na cena teatral paulistana com o musical “*Um Certo Faroeste Caboclo*”, montagem que rendeu a identificação do grupo como “*pessoal do faroeste*”. A sede do coletivo situada em Santa Ifigênia – à Rua do Triunfo, 305 – funciona como espaço de arte e criação, mas ao mesmo tempo, como instituto que presta assistência social e forma uma rede de direitos humanos voltada aos moradores do bairro.⁷⁶ Através do fazer teatral, os artistas se aproximaram da população local que vive em grave situação de vulnerabilidade social, são esquecidos e/ou invisibilizados pelo poder público, e construíram, por meio de projetos participativos, espetáculos que narram a realidade cotidiana dos que ali habitam, suas dores, desafios, resistências e potencialidades. Além de dar voz e palco aos moradores de cortiços, ocupações, aos que vivem em situação de rua, prostitutas, travestis, imigrantes e todos os outros grupos excluídos que historicamente povoam aquele lugar pejorativamente chamado de “*Boca do Lixo*”⁷⁷, os integrantes do coletivo proporcionam mais do que apenas oportunidades de lazer e cultura para aqueles à margem do sistema, eles desempenham também um papel fundamental ao fortalecer processos de cidadania e estimular a formação de uma sociedade mais crítica e atuante.⁷⁸

“O Pessoal do Faroeste é um grupo de teatro, um espaço de criação, onde a gente estuda a história antiga e contemporânea desta região e a gente transforma isso em peça, em documentários, em filmes [...] um espaço de criação e um instituto cultural, [...] que agrega uma rede de direitos humanos e é um lugar onde a gente consegue criar as nossas narrativas sobre a cidade [...] a definição de faroeste

76 Ver a respeito no vídeo: **Paulo Faria fala sobre a criação do Instituto Luz do Faroeste**. Youtube, 16 de jan. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l7avNKgXyVk>.

77 Boca do Lixo é expressão cunhada para designar um quadrilátero do bairro da Luz, no centro, formado pelas ruas do Triunfo e da Vitória, perto da estação de trem. Depois que a burguesia abandonou esse bairro estratégico e deixou-o para os deserdados, por volta dos anos 1940 a 1950, a polícia passou a chamá-lo assim, em alusão à frequência de personagens vistos como marginais – bandidos e prostitutas – que atuam nos Campos Elíseos, na Santa Ifigênia e adjacências.

77 MATE et al., 2020, p.185.

é a briga do bem contra o mal numa terra em processo civilizatório e nada foi tão identificatório, tão próximo, tão real como hoje definir essa região como um faroeste. Pois essa região, a cracolândia, a região da luz é um bang-bang, é uma disputa de território, é uma briga do bem contra o mal numa terra em processo civilizatório, porque aqui a civilização parece que não chegou.” (Paulo Faria, ator e diretor do Pessoal do Faroeste).⁷⁸

Outro ponto nevrálgico do trabalho da companhia é a constante busca pela mobilização de plateias alheias àquela realidade local, objetivando quebrar barreiras e desfazer conceitos pré-estabelecidos sobre a área e seus moradores/frequentadores. Contando suas histórias nas entrelinhas dos discursos oficiais formulados e divulgados sobre a região, o grupo utiliza a arte como um potente mecanismo de conscientização e contestação das narrativas dominantes.

“O teatro exerce esse poder de atração de um cidadão totalmente desconectado daquela realidade que, por meio da arte, penetra nesse mundo com um olhar mais humanizado, se reconhecendo e criando um sentimento de pertencimento. [...] Paulo Faria e a Cia. Pessoal do Faroeste compreendem a função do teatro como um canal para o conhecimento [...] das reais dinâmicas do meio em que se vive. Além disso, também tem o propósito de disseminar a cultura como ferramenta para a produção de pensamentos, ideias e convívio social.”⁷⁹

Em 2002, a companhia se instalou em seu primeiro endereço no Centro de São Paulo, à Alameda Cleveland em Campos Elíseos e, já no ano seguinte, foi contemplada pelo 1º edital do *Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo*. Os aportes financeiros recebidos via lei de fomento foram investidos em processos de pesquisas e na produção de uma peça que se ligava intrinsecamente ao território fisicamente degradado em que o grupo estava inserido, analisando e refletindo as formas de morar e viver nas ocupações, cortiços e favelas daquela região considerada a “periferia da área central”.

78 Vídeo: **Paulo Faria fala sobre a criação do Instituto Luz do Faroeste**. Youtube, 16 de jan. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I7avNKgXyVk>.

79 MATE et al., 2020, p.185.

A montagem de “*Re-bentos*” inaugurou a linha de trabalho que marca toda a trajetória do coletivo, sempre voltado com atenção e sensível olhar às históricas problemáticas sociais do centro da cidade de São Paulo, em especial, àquelas que se expressam mais intensamente nas proximidades de sua sede.

“Ao conhecer a companhia você conhece um pouco a história de São Paulo. [...] Acho que todo público que chega aqui [...] vem para uma cidade invisível e, ao chegar aqui, conhecer uma peça da companhia que todas se passam aqui, o interesse é aqui em algum período histórico ou mesmo contemporâneo, a gente vê esse público se reconhecendo nessa cidade, criando sentimento de pertencimento, porque ele chegou em um lugar acolhedor, que trata da história dele, da cidade dele.” (Paulo Faria, ator e diretor do Pessoal do Faroeste).⁸⁰

“*Re-bentos*” ficciona a história real de um cortiço instalado em um palacete na esquina das Alamedas Nothmann e Cleveland, o Casarão Santos Dumont, que atualmente está restaurado e abriga a sede do Museu da Energia de São Paulo. A montagem joga luz naquela que era uma “ferida à céu aberto” da cidade, narrando um dia decisivo da complexa ocupação que, durante a trama, revelou-se um dos principais centros de distribuição de drogas do país, no início dos anos 2000. Essa peça deu origem à “*Trilogia Degenerada*”, um conjunto de três espetáculos teatrais que contam a história do projeto eugenista e da política de exclusão imperantes nos arredores da Estação da Luz, desde a época da “*Boca do Lixo*” até a atual “*cracolândia*”⁸¹. Completam a trilogia a peça “*Os crimes do Preto Amaral*”, ambientada mais uma vez no casarão da Cleveland, durante o ano de 1927, e a montagem “*Labirinto Reencarnado*”, que se passa no ano de 1944 e explora os reflexos da política higienista na urbanização da cidade, principalmente por meio da proliferação das construções dos espaços de confinamento – presídios, hospitais, manicômios.

80 Vídeo: **20 anos de história da Cia. de Teatro Pessoal do Faroeste com Paulo Faria**. Youtube, 31 de dez. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hfGPmiVY1qo>.

81 A “*cracolândia*”, ou “*fluxo*”, é uma aglomeração formada pela reunião de dependentes químicos e sem-tetos que ocupam partes das ruas e/ou terrenos nos entornos das estações ferroviárias da Luz e Júlio Prestes, região central de São Paulo. Totalmente desamparados pelo poder público, que não enxerga tal caso como um problema de saúde pública, e constantemente alvo de operações policiais opressivas, tal agrupamento está presente na região desde meados dos anos 1990 com delimitações variáveis e que se desloca pelos bairros de Santa Ifigênia e Campos Elíseos.

As três produções foram contempladas pelo Programa de Fomento ao Teatro – em suas 1ª, 8ª e 10ª edições, respectivamente – em contrapartida a esse apoio, e também como característica inerente ao fazer teatral do próprio grupo, a companhia promoveu diversas oficinas e discussões com os habitantes da região onde o elenco pode ensinar um pouco sobre interpretação ao público local, mas também teve a oportunidade de ouvir sobre os modos de vida nos bairros de Santa Ifigênia e Campos Elíseos. As montagens, que se baseavam em fatos reais ocorridos nessas áreas, tinham como fonte de pesquisa além de teses acadêmicas, dados históricos e informações provenientes de documentos oficiais, a memória coletiva apreendida a partir dos relatos e contribuições provenientes da aproximação dos atores com os moradores da região.

Essas peças foram encenadas nos primeiros anos da década de 2000, momento em que a área era o principal alvo dos projetos de “revitalização” urbana empreendidos pelo poder público municipal. Ou seja, enquanto as os órgãos governamentais investiam em estratégias de culturalização do lugar que, no fundo, contribuía para o enobrecimento daqueles espaços, segregando as classes marginalizadas que ali viviam e não prevendo reais soluções para as questões sociais que os afligiam, a *Cia. Faroeste* fazia o caminho inverso, ao se aproximar dessas pessoas por meio da arte e da valorização de suas próprias histórias, construindo e fortalecendo os laços de pertencimento dos habitantes com o lugar. O próprio diretor do grupo, Paulo Faria, define que o trabalho do coletivo constitui uma luta diária pela proteção das pessoas e das memórias daquele pedaço da cidade.

“Vir ao Faroeste é um pouco vir para lutar, definir de que lado você está nessa luta [...] para que seja preservado esse território histórico em processo civilizatório.” (Paulo Faria, ator e diretor do Pessoal do Faroeste).⁸¹

81 Vídeo: **20 anos de história da Cia. de Teatro Pessoal do Faroeste com Paulo Faria**. Youtube, 31 de dez. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hfGPmiVY1qo>.

47



Viciados da Cracolândia têm procurado refúgio no conjunto de imóveis invadido por 160 famílias

58

52



53

50



Começa restauro do casarão de Santos Dumont

54



60

48



49



Casarão do crack será esvaziado até 5ª

59



Crack volta ao casarão da Nothmann

51

61



56

55



57

Casarão Santos Dumont vai abrigar Museu da Energia

62

Em 2011, o grupo começou novas investigações que resultaram na “Trilogia do Cinema”, formada por três peças que retomavam o espírito e as personagens do polo cinematográfico instalado na Rua do Triunfo, Santa Ifigênia, durante a segunda metade do século XX.⁸¹ A partir de um trabalho de pesquisas históricas e de derivas pelas ruas do bairro a companhia resgatou referências do cenário cultural e político da chamada “Boca do Cinema”⁸², que abrigava produtoras e distribuidoras de cinema, além de reunir uma intensa comunidade boêmia e atrair grupos de prostitutas.

Em parecer técnico integrante da revisão dos estudos de tombamento do conjunto urbano de Santa Ifigênia pelo Condephaat,⁸³ instruído pelo arquiteto José Antonio Zagato e pela historiadora Deborah Neves, consta a seguinte descrição e caracterização do bairro a partir de seus atributos culturais:

“Para além de caracterizar a área como zona de comércio de contrabando e também prostituição e tráfico [...] a Santa Ifigênia é o bairro também da cultura, da sociabilidade e da boemia. [...] é o local de grupos de teatro que resistem, é o lugar da cinematografia, mais caracterizado pelo movimento que ficou conhecido como “Cinema marginal” – retratando o meio urbano e os problemas da sociedade de consumo que fez oposição ao Cinema Novo, que privilegiava a narrativa de um Brasil rural x urbano.”⁸⁴

Inspirada e, de certa forma, herdeira desse polo do “Cinema marginal” na cidade de São Paulo, a companhia produziu “Cine Camaleão, a Boca do Lixo”, depois encenou um verdadeiro faroeste na Luz com “Homem não entra” e, finalmente, apresentaram “Luz Negra”. Mais uma vez, todas as produções contaram com financiamento proveniente dos editais da Lei Municipal de Fomento ao Teatro nos anos de 2011, 2013 e 2014, respectivamente.

81 Ver a respeito: filme **Uma Rua Chamada Triunfo (1969-1970)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WDrpJv9roC0>

82 A Boca do Lixo de Cinema, também conhecida como Boca de Cinema, é uma área que concentrou inúmeras produtoras cinematográficas, sobretudo a partir da segunda metade dos anos 1960, com isso, a Boca do Lixo passa a denotar também o polo de cinema ali estabelecido, cujos técnicos e realizadores convivem na Rua do Triunfo [...]. A Boca do Lixo de Cinema de São Paulo constituiu um espaço de convivência e formação para uma geração de cineastas e técnicos que, graças a um contexto de estímulos à distribuição e à exibição do filme brasileiro, puderam realizar suas produções independentes nos anos 1970 e 1980. Ver a respeito: BLOG VSP. **A história da Boca paulista: início, auge e fim**. Disponível em: <https://violaosardinhaepao.blogspot.com/2016/03/a-historia-da-boca-paulista-parte-i.html>, <http://violaosardinhaepao.blogspot.com/2016/03/a-historia-da-boca-paulista-parte-ii-o.html>, <http://violaosardinhaepao.blogspot.com/2016/03/a-historia-da-boca-paulista-parte-iii-o.html>

83 CONDEPHAAT. **Processo Administrativo n 24.507/1986**.

84 CONDEPHAAT. **Parecer Técnico UPPH n°GEI-933-2017**.

A primeira peça ficciona o enredo em torno de uma produtora de cinema localizada na Rua do Triunfo, em frete ao antigo DOPS⁸³, em um momento de crise da produção cinematográfica brasileira, no ano de 1978. A segunda peça da trilogia retrata o momento de origem do “*Quadrilátero do Pecado*”, em 1953, quando mais de mil prostitutas foram expulsas da Zona Livre de meretrício no Bom Retiro e se reinstalaram nos arredores da Rua do Triunfo. Já “*Luz Negra*” é um espetáculo musical ambientado nos anos 1930 que conta a ação da *Frente Negra Brasileira* na região da Luz durante a presença das distribuidoras norte-americanas de cinema instaladas na região. Além de recordar momentos da história do lugar, o projeto intencionava instigar na população local um sentimento de pertencimento e identificação com essas memórias do território que vivem e que integram o patrimônio cultural da cidade.

No mesmo parecer de tombamento anteriormente citado, os técnicos do órgão estadual de patrimônio destacaram essa centralidade da cultura no bairro e, buscando abarcar esses outros pontos de significâncias da paisagem local, sugeriram uma abordagem das referências daquele lugar sob a perspectiva de um recente instrumento de reconhecimento e valorização patrimonial: a declaração de “*Lugares de Interesse Cultural*”⁸⁴. Deste modo, destacaram alguns elementos da região que guardam memórias físicas e simbólicas da já citada tradição boêmia e de suas relações com a atividade cinematográfica ali presente durante algumas décadas do século XX - como o Bar do Léo e o Bar Soberano, por exemplo.⁸⁵ Neves destaca em uma proposta para a nova minuta de Resolução de Tombamento que a importância do conjunto urbano de Santa Ifigênia:

*“Ifigênia extrapola a dimensão documental das edificações, pois é um bairro da cidade historicamente dinâmico, cujas funções recentes – associadas especialmente ao comércio de eletrônicos, produtoras cinematográficas independentes, cinemas alternativos, pequenos escritórios e serviços – também constituem referências culturais para diversos grupos formadores da sociedade paulista, no passado e no presente.”*⁸⁶

83 Departamento de Ordem Política e Social, um órgão do governo brasileiro utilizado durante o Estado Novo e a Ditadura Militar. Localizado no Largo General Osório, em Santa Ifigênia, atualmente abriga o Memorial da Resistência de São Paulo e a Estação Pinacoteca.

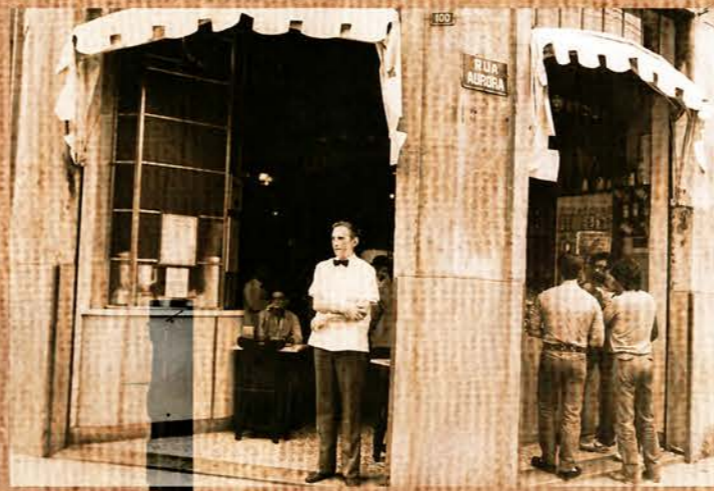
84 Instrumento legal de reconhecimento e proteção ao patrimônio cultural instituído pela Resolução SC-12 de 2015.

85 Ver a respeito: documentário **Soberano**. Disponível em: <https://km70.com.br/soberano>; Documentário **Ozualdo Candeias e o Cinema**. Disponível em: <http://www.ozualdocandeias.com.br/index>; Série **Magnífica 70**. Disponível em: <https://www.hbobrasil.com/series/detail/magnifica-70/13821/tt1710696>.

86 CONDEPHAAT. **Parecer Técnico UPPH nºGEI-933-2017**, p. 54 e 55.



63



64



69



A rua do Triunfo, que nos últimos 20 anos abrigou o cinema paulista independente,

72



70



68



66



67



71

Em 2013, o grupo passou a ocupar também o imóvel vizinho à sua sede, o Ateliê Amarelinho, um palacete na esquina da Rua do Triunfo com a General Osório que funciona como um espaço aberto aos encontros e manifestações dos diversos coletivos e artistas locais, fomentando ações que estejam em “diálogo direto com a cidade e com a Região da Luz, criando encontros, transversalidades e permeabilidades entre arte, direitos humanos, política e cultura”.⁸⁷

Entre os anos de 2016 e 2020, a companhia voltou a desenvolver projetos que extrapolavam a dimensão teatral, elaborando - junto a outros coletivos de Direitos Humanos atuantes na região - cartografias do território que se aprofundam na história presente da área e em suas memórias através de uma imersão no cotidiano da vizinhança. Em 2016, foi realizada a *Cartografia Afetiva do Quadrilátero do Pecado*, a partir da qual foram mapeados os moradores invisibilizados das ruas no entorno da sede da companhia - entre as avenidas Mauá, Ipiranga, São João e Duque de Caxias: A Boca do Lixo. A partir de conversas com a vizinhança e convites para assistir e debater questões abordadas na peça “*Luz Negra*” fortaleceu-se o laço morador-teatro; os pontos levantados nos debates foram desde identidade e história da região, memória, políticas públicas, direito à cidade, gestão colaborativa, migração, até relações entre cidadania-arte-cidade.⁸⁸ Já em 2020, o grupo organizou a *Cartografia da Fome* na região e, através do projeto *Fome Zero Luz*, pode identificar os espaços daquele território em que a população ainda passa fome e, assim, promover atividades voltada à conexão àquela parcela que vive em situação de extrema vulnerabilidade social. A assistência disponibilizada pelo coletivo vai desde entrega de cestas básicas e ajuda financeira simbólica, até a promoção da integração dessa camada de excluídos com os equipamentos de educação e cultura presentes naquele entorno.⁸⁹

“A gente veio fazer uma cartografia do Quadrilátero do Pecado para poder estreitar relações de vizinhança e poder conhecer histórias contemporâneas do bairro. [...] Então a gente foi estudar a história desse lugar para poder trocar com quem mora aqui [...]. Somente agora na Cartografia da Fome, em cima do Fome Zero Luz, identificando os espaços de fome, onde as pessoas passam

87 Descrição presente no site da Cia. Pessoal do Faroeste. Disponível em: <https://www.pessoaldofaroeste.com.br/>.

88 *Ibidem*.

89 *Ibidem*.

fome nos cortiços e favelas, basicamente, a gente chegou ao nosso público [...]. Com a comida a gente criou um critério de confiança [...] tentando levar a arte, tentando levar alimentos para a alma e [...] sem o alimento não teria como ele vir assistir e interagir com a gente. [...] O Fome Zero Luz pretende ser uma inclusão cultural a partir do alimento. [...] Uma forma de estimular a presença nesses equipamentos, porque a pergunta é: como nesse território tão rico da Santa Ifigênia, Zona Cerealista, 25 de março, República, a gente tem essas famílias em total abandono social?” (Paulo Faria, ator e diretor da Cia. Pessoal do Faroeste).⁹⁰

Atualmente, o espaço da companhia não se dedica apenas ao teatro, abrigando também diversas entidades, ONGs e movimentos que integram uma rede, o Instituto Luz do Faroeste. Além da assistencial social prestada cotidianamente aos moradores dos bairros de Santa Ifigênia, Campos Elíseos, Bom Retiro e Luz, o Instituto atua transversalmente entre as áreas de cultura, saúde, direitos humanos, entre outras, com a missão de identificar e aperfeiçoar políticas públicas, militando por melhores condições de vida àquela população.

“Eu acredito que o maior patrimônio são as pessoas e aqui há um projeto higienista, gentrificador em pleno curso, que é histórico [...] e eles querem continuar privatizando esses espaços aqui. [...] Não é simples estar aqui [...] tem violência, tem bombas, é de fato uma guerra civil. Escolher estar aqui é de fato estar numa trincheira, [...] não é só uma companhia de teatro que faz uma ocupação cultural, é uma ocupação política também.” (Paulo Faria, ator e diretor da Cia. Pessoal do Faroeste).⁹¹

A degradação da região é resultado de décadas de abandono governamental do território e de um projeto público de esquecimento daquela população, que através de discursos de viés higienista propõem e legitimam intervenções agressivas e descaracterizadoras – física, social e culturalmente – da paisagem, afim de “revitalizá-la”.

90 Entrevista concedida à autora, 2020.

91 *Ibidem*.

Essas transformações sucessivamente propostas para a área da Luz, empreendidas a partir de diferentes iniciativas governamentais, mostravam-se sempre alinhadas aos interesses do mercado e descoladas da população local, raramente incluída nos debates. Elas são tributárias daquelas primeiras estratégias de planejamento cultural estratégico elaboradas na passagem dos anos 1990 para os 2000, substituídas pelo Projeto Nova Luz a partir de 2005 até 2013 e que, atualmente, apresentam-se a partir de diferentes iniciativas/aspectos: investimentos e a compra de grandes áreas em Campos Elíseos pelo grupo Porto Seguro, a proposição do PIU (Projeto de Invenção Urbana) Setor Central, as PPPs (parcerias público-privadas) habitacionais, o projeto Redenção, e porque não, a própria demora na aprovação e homologação do tombamento do bairro de Santa Ifigênia, em trâmite no Condephaat há mais de três décadas.⁹²

*“Hoje o Faroeste, acho que o que ele mais faz aqui é resistir, no sentido de delimitar essa existência, de delimitá-la como uma ação política [...]. Porque está muito difícil nesse momento do país, com todos os cortes da cultura, as dificuldades de diálogo com essa gestão, o Governo do Estado que nunca olhou concretamente para a atividade teatral na cidade de São Paulo [...] A gente conseguiu se alinhar no pior no Município, no Estado e na Federação; então a cultura é a primeira coisa a ser tocada ou retirada, porque eu acho que a cultura é onde se produz o pensamento, onde se produz a ideia de política de convívio social. E a cultura a gente está falando desde a universidade, a leitura, a produção de espetáculos e essa cultura como um todo ela é bombardeada.”*⁹³

Apesar do reconhecimento pelo trabalho humanitário, destaque em prêmios e na imprensa, a companhia está há alguns anos sem patrocínio e sem fomentos do setor público – financiamento sempre fundamental às produções e manutenção do grupo ao longo de sua jornada – fato que tem colocado em risco a continuidade dessas atividades, dado que o coletivo não consegue arcar com as contas de aluguel dos edifícios que ocupa. Em 2019, após uma primeira ameaça de despejo, a companhia conseguiu negociar e quitar

92 Ver a respeito: SOUSA, Bruna B. **O Complexo Processo de Tombamento do Bairro de Santa Ifigênia, São Paulo: três décadas de debate, tensões e conflitos pelo espaço urbano construído.** 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/44225846/O_COMPLEXO_PROCESSO_DE_TOMBAMENTO_DO_BAIRRO_DE_SANTA_IFIGENIA_S%C3%83O_PAULO_tr%C3%AAs_d%C3%A9cadas_de_debates_tens%C3%B5es_e_conflitos_pelo_esp%C3%A7o_urbano_constru%C3%ADdo

93 Vídeo: **Paulo Faria fala sobre a criação do Instituto Luz do Faroeste.** Youtube, 16 de jan. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I7avNKgXyVk>.

suas dívidas com o proprietário do espaço usando verbas provenientes do *Programa Municipal de Fomento ao Teatro*, entretanto, com a pandemia e a paralisação das atrações artísticas e culturais presenciais, as dívidas com o aluguel voltaram a se acumular e o grupo recebeu uma nova ordem de despejo em agosto de 2020. Com a mobilização da mídia e da classe artística, alguns vereadores da cidade de São Paulo se comprometeram a destinar emendas parlamentares para ajudar o coletivo; além disso, tramita na prefeitura, via Secretaria Municipal de Cultura, um processo para viabilizar a desapropriação da edificação e sua transformação em teatro público municipal.

A arte contra a barbárie: as companhias de teatro versus a especulação imobiliária

O drama vivido pelo *Pessoal do Faroeste* é um entre os muitos exemplos de grupos de teatro que sofrem com a pressão da especulação imobiliária ascendente na cidade de São Paulo durante últimas décadas. Tal fenômeno tem gerado nocivas consequências às companhias teatrais, pois em um primeiro momento estimula o aumento do valor do aluguel dos espaços usados como sede para ensaios e apresentações por esses coletivos, que passam a apresentar dificuldades para se manterem nesses espaços resultando, em alguns casos, no despejos dos artistas, seguido da venda da propriedade a incorporadoras, que demolem a edificação e reaproveitam o potencial construtivo do terreno para a construção de grandes empreendimentos, conforme aponta a reportagem do jornal Folha de São Paulo de 20 de fevereiro de 2014:

“No fim do ano passado, Os Fofos deixaram uma sala no Bexiga, pois não podiam continuar pagando o aluguel. O grupo Pessoal do Faroeste deve quatro meses de aluguel de um galpão na região da Luz [...]. A dívida passa dos R\$ 35 mil. O Club Noir também está em débito. “Quando não ganhamos editais, enfrentamos dificuldades para quitar estas despesas”, diz o diretor do núcleo, Roberto Alvim. O aluguel do Teatro Commune saltou de R\$ 3.000, em 2007, para R\$ 8.200, em 2014 – mais de 170% de aumento ante uma inflação de cerca de 50% no período– e também deixou o diretor Augusto Marin numa situação apertada. A diretora Cibele Forjaz, da Cia. Livre, diz à Folha que seu grupo passou alguns meses sem caixa para pagar o aluguel de um galpão em Santa Cecília. “Estávamos prestes a fechar.” A solução foi apelar para o próprio bolso.”⁹⁴

94 FOLHA DE SÃO PAULO. **Teatros são alvo de ação de despejo em São Paulo.** Ilustrada. 20 de fev. de 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1414753-teatros-sao-alvo-de-acao-de-despejo-em-sao-paulo.shtml>

⁷³ Teatro x Especulação Imobiliária: um duelo em praça pública

⁷⁴ Valorização imobiliária ameaça teatros em São Paulo

Teatros de rua em SP são ameaçados pela alta dos aluguéis e podem fechar

⁷⁵

⁷⁶ Cercado por incorporadora, grupo de teatro resiste a despejo em São Paulo

⁷⁷ Teatros vulneráveis

⁷⁸ Teatros são alvo de ação de despejo em São Paulo

⁷⁹ Teatros de rua se mobilizam com prefeitura para não fecharem as portas

⁸⁰ Nova regra municipal pode evitar que teatros independentes fechem

A situação de crise que se instalou sobre o setor estimulou à mobilização conjunta dos coletivos e à formação do “*Motin*” (Movimento dos Teatros Independentes de São Paulo)⁹⁵ que passaram a agir de forma organizada exigindo medidas de apoio das autoridades públicas nos âmbitos do Ministério da Cultura, da Câmara Municipal (CMSP) e da Secretaria Municipal de Cultura (SMC).⁹⁶ Uma das propostas idealizadas pelo Movimento foi a de catalogação desses espaços artísticos independentes visando sua divulgação e promoção como atrações culturais e turísticas da cidade de São Paulo.⁹⁷ Procurando viabilizar essa ideia, o grupo recorreu ao Departamento de Fomento ao Teatro ligado à Secretaria Municipal de Cultura e após algumas conversas e articulações chegou-se à conclusão de uma possível proteção dessas companhias a partir de instrumentos de salvaguarda patrimonial já utilizados em outras situações como estratégias de defesa e reação às ameaças de destruição e perda definitiva de referências culturais da cidade em função da expansão da especulação imobiliária.

A exemplo do que ocorreu com o *Cine Belas Artes* anos antes, em agosto de 2014 foi protocolado no Conpresp pela *Cooperativa Paulista de Teatro* um pedido de abertura de tombamento da sede da companhia teatral *CIT ECUM – Centro Internacional de Teatro ECUM (Encontro Mundial de Artes)*, localizado à Rua da Consolação 1623, requisitando a proteção da edificação como portadora de significância enquanto espaço atrelado a práticas culturais da cidade. Desde 2013, o grupo já era alvo de ações de despejo por parte do proprietário, que tinha a intenção de demolir a construção e vender o lote a uma empreiteira, posto isso, o tombamento era visto pela cooperativa teatral como um instrumento de garantia da permanência do grupo no endereço e também como título de valorização das atividades ali desenvolvidas. Entretanto, apoiado em parecer da Divisão de Preservação do órgão municipal de patrimônio, o Conselho indeferiu por unanimidade a proposta do tombamento alegando não haver elementos que justificassem a preservação do conjunto edificado.⁹⁸

Na mesma reunião foi votado o pedido de registro das atividades de valor cultural e artístico exercidas por vários outros grupos de teatro paulistanos que passavam pelas mesmas dificuldades que o *CIT-Ecum*. Por meio de levantamento e estudo realizado em

95 Ver a respeito em: <http://motin.org.br/>.

96 FOLHA DE SÃO PAULO. **Especulação Imobiliária ameaça teatros em São Paulo**. Ilustrada. 20 de fevereiro de 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1414749-valorizacao-imobiliaria-ameaca-teatros-em-sao-paulo.shtml>.

97 Cartografia de teatros da Cidade de São Paulo, disponível em: <http://motin.org.br/Files/cartografia.pdf>

98 Ata da 596ª Reunião Ordinária do CONPRESP, em 30 de setembro de 2014.

parceria entre o DPH e o Departamento de Fomento ao Teatro, ambos da Secretaria Municipal de Cultura, definiu-se um grupo de 22 companhias de teatro independente a serem acauteladas pelo órgão de patrimônio municipal, foram elas: Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona, Companhia de Teatro “Os Satyros”, Teatro da Vertigem, Instituto Brincante, Companhia Teatro do Incêndio, Cia. da Revista, Núcleo do 184, Grupo Folias d’Arte, Companhia Pessoal do Faroeste, Companhia do Feijão, CIT ECUM – Centro Internacional de Teatro ECUM (Encontro Mundial de Artes), Cia. Teatro Balagan, Cia. Livre, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Teatro de Narradores, Grupo “do Teatro do Ator”, Companhia “Os Fofos Encenam”, Grupo do “Café Concerto Uranus”, Commune Coletivo Teatral, Grupo Redemunho de Investigação Teatral, Companhia de Cacá Carvalho, Companhia Club Noir.

Apesar da decisão ter sido muito celebrada pela Secretaria de Cultura, como pode-se constatar pela fala de Guilherme Varella, chefe de gabinete da SMC na época, ao reiterar a importância da decisão para o “fortalecimento da rede de equipamentos de rua dotados de forte caráter público” e declarar que “o registro é o pontapé inicial para a criação de outros mecanismos de preservação de diversas manifestações culturais na cidade”⁹⁹; já internamente ao DPH, a parentemente a opção pelo registro não foi muito bem vista e aceita. Em conversas com funcionários envolvidos nesse processo percebeu-se que o caso foi praticamente imposto ao Departamento de patrimônio por outros setores da secretaria e da prefeitura, exigindo que o órgão enquadrasse as companhias dentro de alguma dos dispositivos legais de salvaguarda, e também que a urgência em apresentar resultados concretos às demandas dos grupos teatrais – que corriam reais risco de despejos e, por isso, pressionavam intensamente as autoridades municipais – gerou uma cobrança muito grande sobre os técnicos do órgão patrimonial, influenciando diretamente no andamento dos levantamentos.

Importante destacar que até mesmo a participação popular, elemento inerente ao processo de registro que deve contar com ampla e permanentemente envolvimento dos interessados, foi pouco ou nada realizada dada a celeridade com que os autos foram tramitados. Por fim, a própria escolha do instrumento de registro para tentar frear um processo de especulação em curso, já demonstra que os setores interessados, foi pouco

⁹⁹ *Ibidem.*

nada realizada dada a celeridade com que os autos foram tramitados. Por fim, a própria escolha do instrumento de registro para tentar frear um processo de especulação em curso, já demonstra que os setores interessados não compreendiam a real função e as limitações desse mecanismo, que se propõe ao reconhecimento de sentidos e valores, não incidindo sobre propriedade e que nem mesmo estava regulamentado em âmbito municipal à época.¹⁰⁰

Para a socióloga Fátima Antunes, autora do parecer técnico do processo, houve a sensação que o trabalho foi interrompido enquanto ainda estava em estágio de desenvolvimento.¹⁰¹ Preocupada com a escassa participação popular, destacou necessidade de desenvolvimento de pesquisas mais aprofundadas sobre o tema em pauta, propondo a realização de estudos etnográficos que pudessem, posteriormente, embasar a elaboração de um Planos de Salvaguarda a tais bens acautelados. Ela reforçou também a necessidade de elaboração de um inventário das companhias de teatro independente que cobrisse a extensão total do município – e não apenas aquele reduzido espaço amostral que reunia basicamente grupos da região central – “afim de se aferir a dimensão exata do fenômeno na cidade, bem como as melhores formas de se assegurar sua preservação e sua continuidade no tempo”.¹⁰²

Ao fim do parecer, na seção denominada “*In(conclusões)*”, a socióloga pontuou diversas incongruências entre o objetivo almejado a partir da solicitação de proteção e os caminhos que estavam sendo percorridos até aquele momento, deixando subentendido o possível uso distorcido do dispositivo de registro. A técnica destacou alguns pré-requisitos imprescindíveis à aplicação do instrumento que possivelmente não seriam atendidos pelos casos estudados, por exemplo, no que diz respeito à “*continuidade histórica*” – um dos pilares da lei que instituiu o Registro de Bens do Patrimônio de Natureza Imaterial na cidade de São Paulo.¹⁰³ Ao explicitar a origem recente da maioria das companhias, fundadas entre 1990 e 2010, e ressaltar que nem todas ocupavam a mesma sede desde sua origem, Antunes classificou o fenômeno na mesma medida tão simbolicamente rico quanto jovem, deixando indicadas suas dúvidas acerca da precisa relação dos coletivos com os espaços teatrais que ocupavam e do quanto aqueles jovens grupos já tinham a

100 O Programa Proteção do Patrimônio Imaterial no âmbito da Cidade de São Paulo, instituído pela Lei 14.106/2007, só veio a ser regulamentado em março de 2016 por meio da Resolução 07/Conpresp/2016.

101 Testemunho dado a autora em entrevista realizada em 2020.

102 Parecer técnico juntado ao processo administrativo nº 2014-0.206.225-6.

103 Lei Municipal nº 14.406, de 21 de maio de 2007.

contribuir para a memória, identidade e formação da cidade como um todo.

A técnica coloca em xeque no texto se seria o Registro o instrumento mais adequado para assegurar a continuidade das atividades daquele conjunto de teatros nos endereços que já ocupavam. Entendendo que mais do que os espaços teatrais em si, as próprias companhias apresentavam significâncias e referências culturais imbricadas em suas trajetórias, metodologias de trabalho e relação desenvolvida com o público e o meio urbano em que estavam inseridas importantes para o quadro cultural da cidade e, portanto, eram elas os legítimos objetos merecedores do reconhecimento público, indicando assim o enquadramento da proteção no *Livro de Registro das Formas de Expressão*.

As suas indagações provêm do fato que a escolha do instrumento e a forma como ele seria aplicado partiram de fora do DPH e sem a efetiva participação dos grupos sociais envolvidos. A problemática surgiu quando os setores da Prefeitura e da Secretária de Cultura – alheios ao campo patrimonial – propuseram como meio de manutenção dos espaços teatrais frente a ação agressiva do mercado imobiliário, ou seja, bens materiais, um dispositivo voltado ao reconhecimento de atributos imateriais, pensando poder aproximá-los pela dimensão do lugar, protegendo as sedes enquanto suportes de práticas e atividades, lugares âncoras das relações localmente desenvolvida. Como a inscrição dos bens no *Livro de Registro dos Espaços e Sítios* não se fez tecnicamente possível, o título atribuído não vincula obrigatoriamente a presença do grupo portador dos saberes e fazeres artísticos-teatrais no espaço que ele ocupava quando reconhecido, tanto é que a Resolução de Registro sequer menciona os endereços ocupados pelas companhias acauteladas.¹⁰⁴

“[...] a continuidade dos espaços reconhecidos pelo instrumento jurídico do Registro depende, fundamentalmente, dos indivíduos e grupos que os mantêm “vivos”, ou seja, como referências culturais, suportes para a socialização e a construção de identidades. Sendo assim, entendemos que o Registro dos teatros aqui em estudo no Livro dos “Sítios e Espaços” somente teria efetividade enquanto funcionarem como suporte para as atividades dos grupos e

104 Resolução 23/Conpresp/2014. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/Re2314RegistrocomoBemImaterialdoConjuntodeTeatrosPDF_1413396489.pdf

companhias. Uma vez sem uso ou passando por mudança de uso, perderiam o título de Bem do Patrimônio Imaterial.”¹⁰⁵

Apesar do deferimento da proposta pelo Conselho, seguido da homologação da resolução 23/CONPRESP/2014, não foram definidos pelo poder público municipal estratégias e/ou mecanismos visando a efetiva salvaguarda de tais práticas nem a continuidade do uso e ocupação dos espaços culturais pelas companhias de teatro estudadas. Entretanto, partindo do entendimento que o dispositivo do Registro, em sua classificação no *Livro das Formas de Expressão*, nem mesmo se propõe a salvaguardar a dimensão material das manifestações acauteladas, nota-se a inadequação da estratégia escolhida pela Secretaria Municipal de Cultura para garantir a proteção dos grupos artísticos frente à pressão e especulação do mercado imobiliário sobre os teatros da cidade. A ineficiência dessa ação ficou comprovado com a continuidade do processo de endividamento das companhias registradas decorrente da inflação dos aluguéis que, em em alguns casos, resultou no despejo de algumas delas.

A própria companhia *CIT ECUM*, que abriu essa busca pela patrimonialização dos espaços artísticos como forma de defesa ao urbanismo neoliberal especulador da terra urbana, foi despejada de sua sede na Rua da Consolação em julho de 2014; a edificação foi posteriormente demolida e até hoje, sete anos depois, o local abriga um grande canteiro de obras. Outra companhia registrada pela Secretaria de Cultura e despejada de sua sede na Pompeia, em novembro de 2014, foi o grupo *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos*; vendido à incorporadora Ink o terreno deu lugar a uma torre residencial. Nesse contexto de pressão e expulsão dos grupos Rudifran Pompeu, presidente da Cooperativa Paulista de Teatro na época, definiu muito bem o que vinha sendo levado à cabo por aquele processo de especulação ao afirmar: “Estamos sendo literalmente apagados da história”.¹⁰⁶

105 Parecer técnico juntado ao processo administrativo nº 2014-0.206.225-6.

106 SALVADORI FILHO, Fausto. A força da grana e as coisas belas. In: **Revista apartes**. Câmara Municipal de São Paulo. n12. jan/fev 2015. São Paulo. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/apartes-antiores/revisita-apartes/numero-12-jan-fev2015/a-forca-da-grana-e-as-coisas-belas/>.



81

sede do
**Núcleo Bartolomeu
de Depoimentos**
Rua Dr Miranda de Azevedo, 786
Pompeia

2010

85 **Núcleo
Bartolomeu é
despejado de
sua sede**



82

83

2014



84



2017

2021

Aproximações entre patrimônio cultural e planejamento urbano

Além de reivindicar ações no âmbito administrativo municipal, a Cooperativa Paulista de Teatro também participou das discussões para elaboração do *Plano Diretor Estratégico* (PDE), aprovado em junho de 2014 na Câmara Municipal de São Paulo, reivindicando a implementação de políticas urbanas voltadas ao enfrentamento do fechamento das salas de espetáculos atingidas pela especulação imobiliária e a proposição de medidas de fortalecimento das redes socioculturais estabelecidas entre essas companhias, seu público e o território. As propostas sugeridas iam desde o enquadramento das áreas onde se encontravam esses grupos independentes como zonas de preservação cultural, no âmbito da *Lei de Zoneamento do Município*¹⁰⁷ que legisla sobre usos e ocupação da cidade, até medidas para a isenção de IPTU a tais grupos que desenvolviam pesquisas teatrais em sedes alugadas.

“O Plano Diretor busca uma cidade aberta, solidária, em que sua gente não fique segregada nos espaços privados. Essa é uma visão que dialoga com a cultura. [...] Uma cidade não é só o negócio imobiliário. Também tem uma dimensão social, cultural e ambiental”, afirma o vereador licenciado Nabil Bonduki (PT), relator do PDE e atual secretário municipal de Cultura.”¹⁰⁸

107 Lei de Parcelamento, Uso e Ocupação do Solo – LPUOS ou Lei de Zoneamento (Lei Municipal nº 16.402, de 22 de maio de 2016).

108 SALVADORI FILHO, Fausto. A força da grana e as coisas belas. In: **Revista apartes**. Câmara Municipal de São Paulo. n12. jan/fev 2015. São Paulo. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/apartes-antteriores/revis-ta-apartes/numero-12-jan-fev2015/a-forca-da-grana-e-as-coisas-belas/>.

Foram apresentados pelo PDE de 2014 e pela LPUOS de 2016 dois instrumentos inéditos destinados ao reconhecimento e à preservação cultural: a ZEPEC APC (Zona Especial de Preservação Cultural – Área de Proteção Cultural)¹⁰⁹ e o TICP (Território de Interesse da Cultura e da Paisagem). Formulados a partir da intensa participação popular, não somente na figura da Cooperativa Paulista de Teatro, mas por meio da articulação de grupos de diversas áreas com reivindicações semelhantes, como por exemplo: o Movimento Belas Artes e o Movimento pela Reapropriação da Fábrica de Cimento de Perus.

O enquadramento da ZEPEC-APC se mostra muito mais adequado ao atendimento das demandas apresentadas pelos grupos teatrais, visto que se pauta na proteção e garantia de permanência dos usos e práticas culturais vigentes em determinadas porções do território municipal ao reconhecer os valores simbólicos e afetivos de determinados espaços socialmente apropriados, sendo eles:

“imóveis de produção e fruição cultural, destinados à formação, produção e exibição pública de conteúdos culturais e artísticos, como teatros e cinemas de rua, circos, centros culturais, residências artísticas e assemelhados, assim como espaços com significado afetivo, simbólico e religioso para a comunidade, cuja proteção é necessária à manutenção da identidade e memória do Município e de seus habitantes, para a dinamização da vida cultural, social, urbana, turística e econômica da cidade.”¹¹⁰

Além de identificar os espaços culturalmente valiosos à cidade, o dispositivo ainda prevê instrumentos de política urbana e patrimonial voltados à manutenção dessas atividades e à garantia da sua permanência no território. Os estímulos partem de instrumentos de transferência do potencial construtivo e recebimento da outorga onerosa do potencial construtivo adicional; passando por incentivos fiscais de IPTU, ISS¹¹¹ e isenção de taxas municipais chegando à simplificação de procedimentos para instalação

109 As ZEPECs foram criadas no âmbito do Plano Diretor Estratégico de 2002 e regulamentadas pela Lei de Zoneamento e pelas indicações dos Planos Regionais, ambos de 2004. Tal regulamentação promoveu a classificação e detalhamento das Zonas de Preservação Cultural em três diferentes categorias: Bens Imóveis Representativos (BIR), Áreas de Urbanização Especial (AUE) e Áreas de Proteção Paisagística (APPa). Ver a respeito: TONASSO, Mariana C. P. Zonas de conflito? Zoneamento e preservação do patrimônio cultural em São Paulo. Dissertação de Mestrado, orientador Flávia Brito do Nascimento. São Paulo, 2019.

110 SÃO PAULO (MUNICÍPIO). Lei nº 16.050, de 31 de julho de 2014. Art. 63.

111 Imposto Predial e Territorial Urbano e Imposto sobre Serviços, respectivamente.

de taxas municipais, chegando à simplificação de procedimentos para instalação e funcionamento de atividades culturais. A ZEPEC-APC prevê ainda que qualquer descaracterização do uso, atividade ou demolição da edificação estão sujeita à autorização do órgão competente, no caso, o CONPRESP.

Apesar de conceitualmente inovador – considerando as raras iniciativas municipais que congregavam a valorização cultural à gestão urbana, ou seja, políticas urbanas que partiam do entendimento de patrimônio enquanto parte inerente ao cotidiano dos cidadãos, reconhecimento valores e manifestações para além da materialidade excepcional arquitetônica e, ainda, apresentando preocupação com a preservação de tais práticas integrando-as ao desenvolvimento e à dinâmica urbana da cidade – o dispositivo das ZEPEC-APC foi pouquíssimo utilizado nos últimos anos.¹¹³ Tal classificação do zoneamento foi aplicada apenas uma única vez, no ano de 2016, quando o CONPRESP enquadrou o Cine Belas Artes como área portadora de valores simbólicos e afetivos merecedores de reconhecimento e proteção municipal.¹¹⁴ Importante destacar que a concessão deste termo deve ser reavaliada a cada cinco anos pela Comissão responsável pela indicação, logo, agora em 2021 voltará ao debate público no órgão municipal de patrimônio a permanência ou não da proteção do uso cultural do espaço como cinema de rua.

O caso do Cine Belas Artes é mais um episódio paradigmático na história de tensões e conflitos entre as forças de preservação e renovação que agem no espaço urbano da cidade de São Paulo. Desde 2010 o tradicional cinema de rua, implantado desde 1943 na Rua da Consolação quase na esquina com a Avenida Paulista, ameaçava fechar suas portas decorrente de dificuldades financeiras para o pagamento do aluguel do imóvel, fato que se concretizou em fevereiro de 2012. A demanda popular pela preservação do lugar surgiu no início de 2011 a partir da mobilização do *Movimento Cine Belas* – grupo que congregava artistas e demais profissionais da área, frequentadores e usuários do cinema e interessados em geral. Assim como em casos já expostos anteriormente, mais uma vez viu-se na utilização do instrumento do tombamento uma forma de defesa de um espaço cultural frente à especulação imobiliária imperante na cidade. O *Movimento Cine Belas* reivindicou aos órgãos de patrimônio paulista e paulistano, Condephaat e Conpresp

112 SÃO PAULO (MUNICÍPIO). Lei nº 16.050, de 31 de julho de 2014. Art. 65 a 67.

113 O Decreto Municipal nº 56.725 DE 16 DE DEZEMBRO DE 2015 regulamentou as disposições da Lei Municipal nº 16.050, de 31 de julho de 2014 - Plano Diretor Estratégico, relativas às Zonas Especiais de Preservação Cultural - Área de Proteção Cultural - ZEPEC/APC.

114 CONPRESP. **Conpresp concede primeiro termo de Área de Proteção Cultural (ZEPEC-APC) ao Cine Caixa Belas Artes**. 20 de outubro de 2016. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/conpresp/noticias/?p=20625>.

respectivamente, a proteção do espaço no início de 2011, entretanto tais processos de patrimonialização se deram de maneira extremamente conturbada.

No âmbito municipal, conforme aponta Santana (2017), após deferimento do pedido e abertura dos estudos “considerando entre outros aspectos os valores afetivos e simbólicos atribuídos pela população, a intensa mobilização de usuários e profissionais das áreas do cinema e cultura e a possibilidade de fechamento do cinema”¹¹⁵, o procedimento foi declarado inconstitucional pela Procuradoria Geral do Município, que tornou sem efeito os trâmites iniciados no Conpresp. Alegava-se por parte da PGM o “desvio de função” do instrumento do tombamento, ao ser utilizado para promover a preservação de um uso específico e a manutenção de atributos imateriais atrelados a atividades culturais naquele lugar realizadas, sendo que o dispositivo não se propõe legalmente a tais feitos. A resolução de abertura de tombamento publicada foi revogada e processo administrativo arquivado.¹¹⁶

Já na esfera estadual, em 2011, após um primeiro indeferimento do tombamento alegando se tratar de um caso mais adequado ao registro de memória por meio de placa ou inscrição nos Livros de Registro.¹¹⁷ Em nova consulta, em 2012, o Condepheet aprovou a proteção do imóvel baseado na materialidade da fachada enquanto “lugar de memória”, caracterizando-a como um marco territorial das atividades culturais desenvolvidas no interior do imóvel, ou seja, elemento responsável por promover a integração do espaço público ao privado, característica tão comum aos comércios e serviços da cidade em épocas passadas e que vêm se perdendo com expansão dos shoppings centers, por exemplo. Além da fachada, com a marquise e brises, uma faixa de quatro metros a partir da testada do lote também foi protegida,¹¹⁸ resultando não na obrigatoriedade de uso do espaço como cinema, mas na permanência de suas características simbólicas introjetadas naquela materialidade independentemente da atividade ali instalada no futuro.

“Foi o passo mais avançado para a gente recuperar o cinema. O dono vai ter que conviver com a memória viva do cinema agora”, afirma Beto Gonçalves, um dos coordenadores do Movimento pelo Cine Belas Artes. Segundo ele, o espaço tem valor cultural e histórico para a cidade e para o cinema.”¹¹⁹

115 SANTANA, 2017, p. 18 e 19.

116 *Ibidem*.

117 G1. **Conselho tomba fachada e parte do prédio do Cine Belas Artes**, em SP. 15 de outubro de 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/10/conselho-tomba-fachada-e-parte-do-predio-do-cine-belas-artes-em-sp.html>.

118 CONDEPHEAT. Resolução de Tombamento SC 105/CONDEPHEAT/2015.

119 G1. **Conselho tomba fachada e parte do prédio do Cine Belas Artes**, em SP. 15 de outubro de 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/10/conselho-tomba-fachada-e-parte-do-predio-do-cine-belas-artes-em-sp.html>.

86 Tombamento do Cine Belas Artes divide opiniões

87 Cine Belas Artes, em SP, não poderá ser tombado

88 Estado ignora prefeitura e avalia tomar Belas Artes

Análise ocorre após veto de órgão municipal

89 Governo de SP autoriza processo de tombamento do Belas Artes

Fachada do Belas Artes vira patrimônio histórico

90

91 Uso do Belas Artes como cinema não será tombado

Preservação deverá ser apenas do imóvel

92 Tombamento não garante a continuidade do Belas Artes

93 Após tombamento da fachada, prédio do Belas Artes segue abandonado

Cine Belas Artes reabre com parceria entre Prefeitura e Caixa Econômica Federal

94

Mesmo tombado, a reabertura do espaço como cinema só foi possível dois anos depois, em 2014, com a ajuda financeira de uma empresa patrocinadora, a Caixa Econômica Federal, mostrando que o reconhecimento e a proteção dos órgãos de patrimônio por si só não bastavam para salvar os equipamentos de cultura da pressão do mercado. Logo, a partir dessa experiência do Cine Belas Artes ficaram claras as limitações inerentes ao instrumento do tombamento, a necessidade de novas formas de salvaguarda ao patrimônio e à cultura capazes de promover o desenvolvimento sustentável de tais espaços/manifestações e de integrá-los à dinâmica dos centros urbanos, a urgência na aproximação e compatibilização das legislações de preservação e de zoneamento e a importância da organização e mobilização da sociedade civil para a definição dos rumos das políticas públicas.

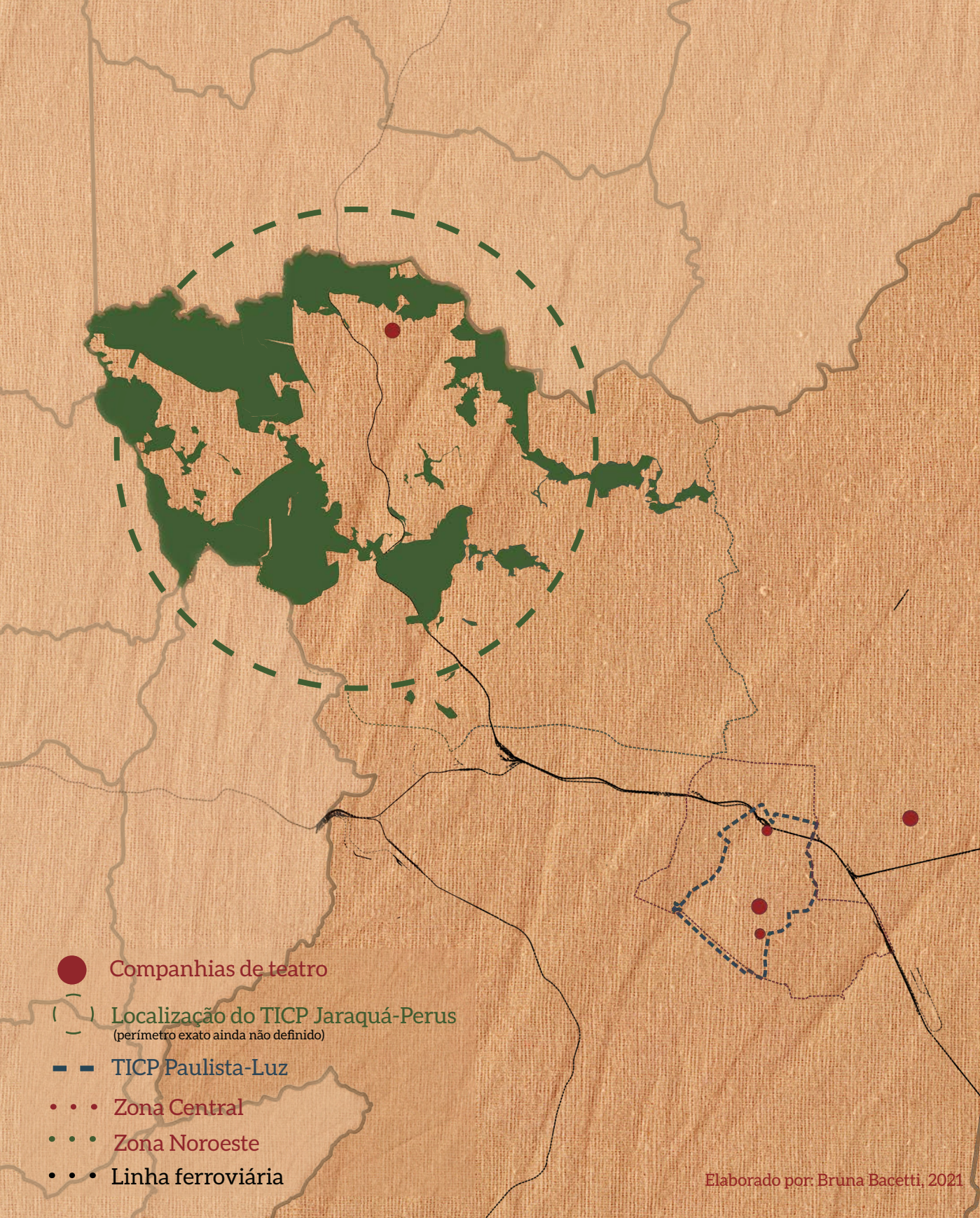
Foi essa conjuntura que estimulou a criação e o enquadramento do Cine Belas Artes como ZEPEC-APC em 2015, como já foi dito anteriormente, mas que também impulsionou a elaboração de um outro instrumento de abrangência ainda mais ampla, responsável por congrega lugares apropriados pela população formados e formadores de redes sociais, culturais e econômica com forte caráter comunitário e intensa territorialização, ou seja, em constante contato e diálogo com a realidade cotidiana, histórica e ambiental do local onde se desenvolviam.

A contribuição do *Movimento Belas Artes* materializou-se a partir da sugestão de reconhecimento e regulamentação de uma espécie de “corredor cultural”¹²⁰ ou um “*Território de Interesse Cultural*”, como foi oficialmente apresentado, que ligava atividades e espaços culturais desde imediações da Avenida Paulista até o centro da cidade passando pela Rua da Consolação. Por outro lado, o *Movimento pela Reapropriação da Fábrica de Cimento de Perus*, formado por moradores e ativistas do bairro da região noroeste da cidade, também levava aos debates públicos propostas similares de proteção e valorização da paisagem a partir de suas diferentes camadas e formas de leitura, a denominada “*Área Especial de Interesse da Cultura e da Paisagem*” buscava “integrar cultura, educação e meio ambiente a partir do entendimento da cidade e da sua paisagem, como instrumento de fomento ao desenvolvimento e a produção local”.¹²¹

120 FOLHA DE SÃO PAULO. **Projeto propõe corredor cultural entre o Paraíso e o centro de SP.** 07 de fevereiro de 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/02/1408865-vereadores-de-sp-planejam-corredor-cultural-entre-o-paraíso-e-centro.shtml>.

121 MELLO, 2020, p. 89 e 90 apud SANDEVILLE Jr; MANFRÉ, 2014.

Essas duas principais sugestões da sociedade civil embasaram a construção do TICP (*Território de Interesse da Cultura e da Paisagem*), que segundo Santana (2017), visava “o reconhecimento do conjunto de manifestações culturais de um território a partir de uma visão de cultura mais abrangente, considerando os meios de produção cultural e sua relação com o urbano como elementos significativos da memória e identidade local e regional”. De pronto já foi estabelecido o TICP Paulista/Luz, abrangendo a área entre a Avenida Paulista e as imediações da Estação da Luz e indicado o TICP Jaraguá/Perus, ainda sem demarcação oficial, mas com indicação de perímetro inicial coincidente com o Complexo Eco-Turístico-Ambiental formado pelo futuro Centro Cultural da Fábrica de Cimento Portland Perus, pelo Centro Temático da Estrada de Ferro Perus-Pirapora e pelo Parque Anhanguera.



- Companhias de teatro
- (-) Localização do TICP Jaraquá-Perus
(perímetro exato ainda não definido)
- - - TICP Paulista-Luz
- • • Zona Central
- • • Zona Noroeste
- • • Linha ferroviária

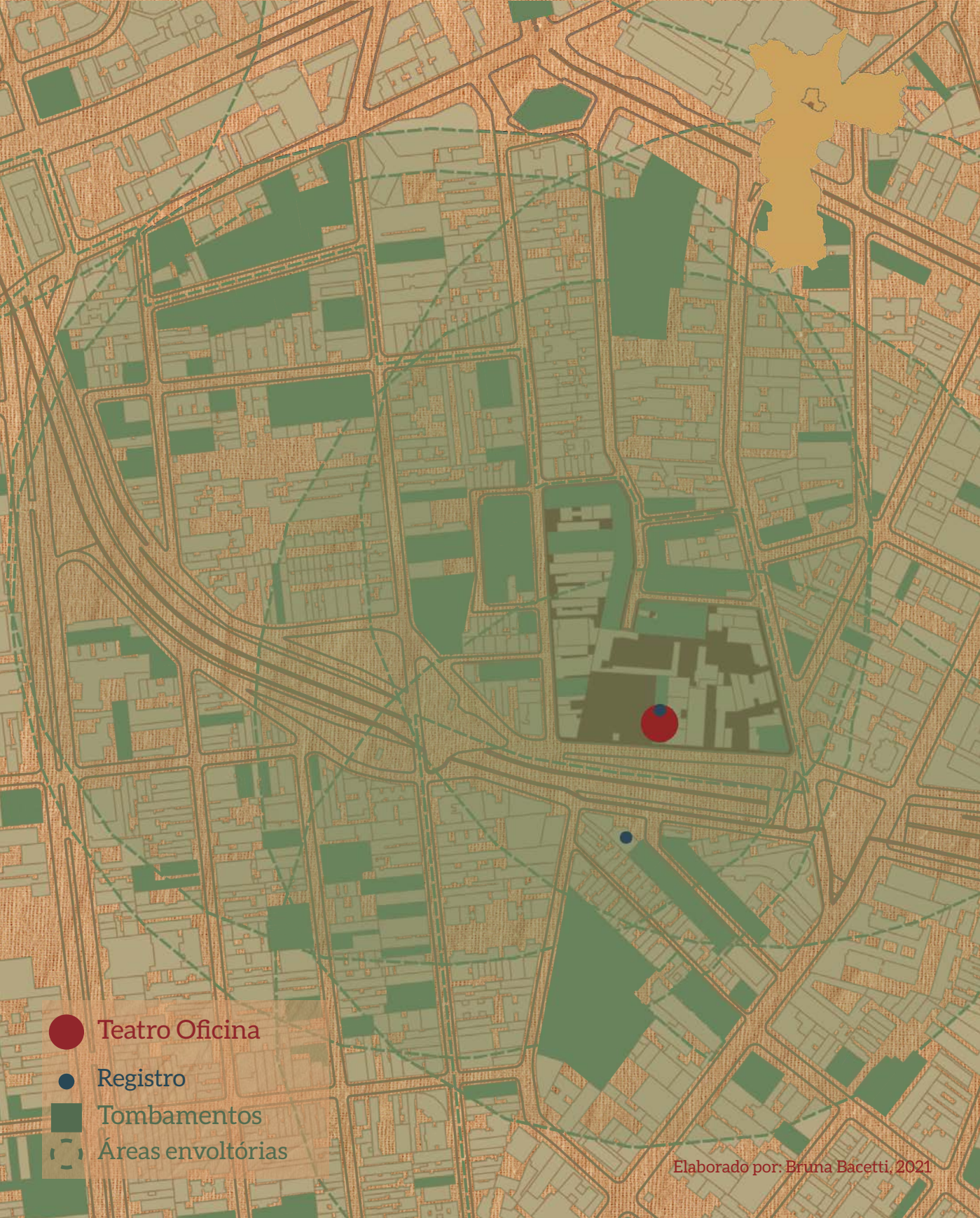
PARTE 2

estudos de caso

O Teat(r)o Oficina, o Bixiga e “os sertões” paulistano

“Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva”

Sampa, Caetano Veloso



- Teatro Oficina
- Registro
- Tombamentos
- ⋯ Áreas envoltórias

O Teat(r)o Oficina, o Bixiga e “os sertões” paulistano

Na selva da cidade que se humaniza

“Lógico que defender patrimônio no Teatro Oficina quer dizer fazer isso artisticamente [...] o Teatro Oficina sempre soube fazer isso muito bem, sempre soube tocar nesse assunto da propriedade privada, do patrimônio público através das peças e isso sempre entrou em cena. O que entrou em cena no “Os Sertões” foi a disputa com o antagonista Silvio Santos, é isso Terra, Homem e Luta, é a narrativa, é a dramaturgia da luta entre Teatro Oficina e Grupo Silvio Santos, duas visões de mundo, duas visões do que é patrimônio público e tudo mais. Quando fala da terra, era a terra território Bixiga, a peça vai incorporando os mitos do bairro, como está presente o próprio Silvio Santos, a Lina Bardi. [...] A dramaturgia do Teatro Oficina sempre tocou nesse assunto através do trabalho do teatro”. (Marília Gallmeister, arquiteta cênica do Teat(r) Oficina Uzyna Uzona)¹²²

Desde de sua formação e instalação no Bairro do Bixiga, há 60 anos, o *Teatro Oficina* busca (re)criar e expandir redes de sociabilidade com o território.¹²³ As temáticas urbanas, históricas e sociais sempre permearam as produções e ações da companhia, inserindo sua prática teatral provocativa na cidade e no bairro, e vice-versa. A partir de sua postura e interação – seja de cordialidade ou de antagonismo – com sujeitos sociais do bairro, pode-se identificar diversas camadas de relações ou a construção de diferentes “lugares” de atuação, como definidos por Affonso (2020), segundo a autora “[...] ao longo dos anos a história do Oficina se torna indissociável da história de seu espaço físico. O espaço físico: o teatro, o terreno e o bairro oferecem a base para esta construção de significado.” Já as leituras feitas a partir dessas interações criam um universo simbólico de dualidades

122 Entrevista à autora, 2020.

123 No ano de 1961 os atores José Celso Martinez Correa, Renato Borghi, Ronald Daniel, Jairo Arco e Flexa, Moracy do Val e Paulo de Tarso integraram a primeira formação profissional da companhia Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. O grupo “fez sua morada” em um pequeno teatro situado à Rua Jaceguai 520, Bairro do Bixiga. Ocupando o mesmo pedaço de chão por sessenta anos, enraizou-se sem deixar de se transformar e adaptar aos mais diversos contextos artístico, político, urbano e social pelos quais passou o bairro, a cidade e o país.

e contradições de maneira a estruturar narrativas e criar personagens fictícios, porém sempre conectados a realidade, facilitando e tornando verossímil a comunicação com o público. Alguns exemplos de disputas encenadas são as que opõem os espaços público e privado, definem o valor da terra como totem versus a terra vista como improdutiva aos olhos da especulação imobiliária, o choque entre o universo artístico-cultural e o mercado financeiro, dentre outros.

Percebe-se que, seja de forma prática através da montagem de peças teatrais, seja de forma indireta pela presença e ativismo nas mídias, as experiências do *Teatro Oficina* partem sempre da explicitação de tensões políticas, do engajamento na luta por direitos socioculturais e da reescrita da história urbana pelo viés dramático da teatralização do cotidiano, politizando e, mais do que isso, popularizando e tornando mais acessíveis questões urbanas.

Uma importante experiência que retrata de forma muito clara esse modo de fazer teatral do grupo é a montagem da peça *Na Selva das Cidades* no ano de 1969. Num contexto de grandes transformações na estrutura física e simbólica do Bexiga¹²⁴, a produção do Oficina assume um caráter de denúncia e, ao mesmo tempo, resistência. O bairro sempre foi um local de encontros e misturas, lugar de justaposição de referências culturais, símbolo de uma cidade que se reconstrói a partir do acúmulo de camadas de historicidade. Dotado de singularidades e complexidades, é resultado de uma ocupação desordenada, com vias estreitas pouco verticalizadas e de tipologia característica, que na maior parte das vezes, entretanto, não foram levadas em consideração pelo avanço predatório dos interesses tanto do poder público, quanto da iniciativa privada.

Em 1969, a gestão do prefeito Paulo Maluf inicia a construção de uma grande obra viária para a ligação entre os extremos Leste e o Oeste da cidade passando do Centro.

124 Existem diversas explicações sobre sua origem, a mais comum delas atribui ao loteamento da Chácara do Bexiga, no final do século XIX, o início do adensamento populacional e construtivo da área; entretanto, alguns moradores e pesquisadores defendem uma narrativa fundacional alternativa alegando que as terras que hoje conformam o território eram, na verdade, possessão de uma ex-escrava alforriada chamada Libertas – essa versão é, inclusive, abraçada e difundida pelos integrantes do Teatro Oficina. Ali se aglutinaram e inter-relacionaram diversas populações – ex-escravos, imigrantes europeus, principalmente italianos, e migrantes nordestinos – cada um deixando seus registros na formação e no desenvolvimento do lugar. Os sobradinhos dos “capomastri” calabreses e as influências da culinária italiana, as tradições afro-brasileiras dos terreiros de candomblé, do samba e do carnaval e a mistura com a cultura nordestina elevaram o bairro ao status de “território de todas as artes e da manifestação de todo poder humano”, como definem Marília Gallmeister e Carila Matzenbacher, arquitetas cênicas do Oficina. A partir de 1960 o bairro se consolidou como um polo cultural e boêmio reunindo teatros, bares, cantinas e restaurantes.

O Elevado Presidente João Goulart, popularmente chamado de *Minhocão*, ao passar pelo bairro ergueu-se como uma cicatriz urbana segmentando-o e dividindo ao meio seu tecido urbano histórico já muito consolidado, adaptado ao caminhar pedonal e às baixas velocidades.¹²⁵ O próprio *Teatro* sofre até hoje as consequências desse violento processo de descaracterização morfotipológica do território, convindo frente a frente com a via elevada que dista apenas 10 metros de sua fachada. Foi neste momento que as trocas entre o bairro e o grupo teatral se intensificaram e o *Oficina* começou, efetivamente, a discutir artisticamente questões do seu entorno imediato, transformando o “tabu em totem”, a destruição em arte.

Na Selva das Cidades ficciona a luta contra a escalada da especulação imobiliária e da produção autoritária da cidade que começou no Bixiga em meados dos anos 1960, mas que ainda ameaça o bairro e sua comunidade até hoje, décadas depois. Na peça, a disputa pelo território é levada para dentro do teatro, já a partir do trabalho de cenografia desenvolvido pela arquiteta Lina Bo Bardi, que apostando na “permeabilidade radical do espaço cênico do Teat(r)o Oficina com o bairro do Bixiga” (GALLMEISTER e MATZENBACHER, 2015), saía diariamente pelas ruas do Bixiga coletando entulhos provenientes das demolições efetuadas para promover a passagem da via elevada e até mesmo elementos descartados da própria construção, elaborando o palco e o cenário do espetáculo como uma verdadeira “arquitetura cênica urbana” ou “uma cenografia feita de escombros” (NANDI,1989,p.136 apud MATZENBACHER, 2018).

O cenário da peça se construía e destruía a cada apresentação, voltando a reconstruir-se no dia posterior de maneira similar, porém nunca igual - uma metáfora às transformações do bairro e da cidade como um todo. Lina Bo Bardi reformulou completamente o espaço cenográfico do teatro transformando o espaço cênico em arena com um ringue de boxe implantado no lugar do palco.¹²⁶

125 GALLMEISTER, Marília e MATZENBACHER, Carila. **O Talento Cultural do Bexiga & Anhangabaú da Feliz Cidade**, Revista Vitruvius, 2015.

126 As cenas de *Na Selva das Cidades* ambientadas a partir do trabalho de Lina Bo Bardi que construía o palco com lixo, escombros, uma betoneira de cimento e árvores derrubadas pela construção do *Minhocão* e contexto de intensa transformação urbanística da cidade inspiraram o cantor Caetano Veloso a escrever versos da composição *Sampa* anos depois. “Da força da grana que ergue e destrói coisas belas / Da feia fumaça que sobe, / apagando as estrelas / Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços / Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva”. Os versos passaram, desde então, a ser incorporados nas leituras e representações do *Oficina* sobre a cidade.

“Lina transpõe os limites da arquitetura cênica para as questões urbanísticas da cidade. O Minhocão que secciona, destrói, reconstrói, mas não religa e a especulação imobiliária que expulsa, são trazidos para dentro da criação teatral em uma espécie de urbanismo cênico. Trouxe as substâncias resultantes do corte aberto pela demolição do bairro para a construção do Minhocão, que aconteciam bem na frente deles, para dentro do teatro. Materiais resultantes da construção do Viaduto Júlio de Mesquita Filho como lixo, ferramentas, troncos de árvores abatidas, madeiras, terras e itens afetivos das habitações demolidas – colchões, lençóis, ursos de pelúcia, toalhas de mesa.”

As alterações estruturais do espaço cenográfico Teatro Oficina alinham-se ao desejo da companhia artística Teatro Oficina¹²⁸ de ultrapassar os limites físicos da construção do teatro, buscando uma arquitetura que concretizasse a aproximação com a cidade, atuando como um centro cultural conectado às dinâmicas do seu entorno. A destruição do palco ringue de boxe, parte da encenação, aos poucos se foi se estendendo a paredes e elementos construtivos do prédio, “para ver a luz do sol” – lema histórico do grupo e de sua pulsão pelo contato com o mundo exterior ao edifício teatral – os próprios atores demoliram partes do edifício para que o terceiro Oficina pudesse nascer anos mais tarde com projeto de Lina Bo Bardi e Edson Elito. A consolidação dos desejos de expansão do grupo e ocupação do bairro, ao mesmo tempo, levando o bairro para dentro do Teatro se consolidaria com um “teatro de estádio” – projeto arquitetônico, urbanístico e paisagístico para o lote e toda sua envoltória na quadra, que promoveria uma espécie de “exploração teatral do urbano, da vida cotidiana”.¹²⁹

127 MATZENBACHER, 2020, p.138.

128 A arquitetura do edifício sempre foi interpretada ela mesma como possibilidade de cenários das peças, esse diálogo com o espaço construído será mais uma das linhas a compor o fazer teatral característico do Oficina. Dos anos sessenta até os dias atuais, a companhia habitou três diferentes arquiteturas teatrais, sendo cada uma delas relacionada a uma fase da história do coletivo. O projeto do primeiro Oficina foi elaborado pelo arquiteto Joaquim Guedes, que implantou no edifício uma composição do tipo “teatro- sanduíche”: semi-arena no centro com plateia de ambos os lados e circulação nos quatro cantos. Em 1966, após um grande incêndio atingir o teatro, o segundo Oficina foi construído com projeto dos arquitetos Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, retornando o espaço para uma disposição palco-plateia frontal no estilo “teatro de arena”, com plataforma mecânica giratória no centro do tablado e toda estrutura à mostra.

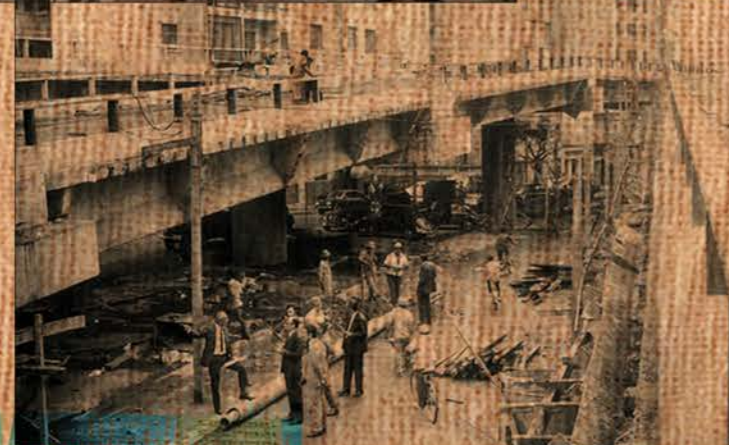
129 AFFONSO, 2020, p. 105



VISITE
A NOVA
SÃO PAULO
A CIDADE QUE SE HUMANIZA



S
GRUPO
SILVIO
SANTOS



**UMA
CIDADE
MAIS HUMANA**



OFICINA **UMA EXPERIÊNCIA NO INFERNO!**

NA

CELVA komut

DA S

CIDAD HT

JACEGUAL, 520 - FONE - J

Patrocínio da Comissão Estadual de Teatro - São Paulo



Não basta preservar, é preciso crescer

Esse processo de transformação e evolução do edifício teatral encontrou obstáculos e tensões em seu caminho, a principal delas era a presença do *Grupo Silvio Santos* (Grupo SS) na região. A partir da década de 1980, o *Grupo SS* começou a adquirir e demolir diversos imóveis no entorno do Teatro – nas ruas Jaceguai, Abolição, Japurá e Santo Amaro – com o objetivo de substituir os sobrados de arquitetura inspurada em construções populares italiana, e a até mesmo sinagoga mais antiga da cidade, por um shopping center. A quadra na qual se localiza o teatro ficou praticamente toda arrasa pelas demolições, sendo a sede do *Teatro Oficina* um dos poucos edifícios ainda remanescentes em pé. Enquanto o grupo teatral já planejava suas “obras de construção destrutivas” visando conceber seu novo espaço de pesquisa e experimentações, o *Grupo Silvio Santos* tentava adquirir o terreno do teatro. Iniciava-se assim, em 1980, a disputa territorial entre duas forças opostas, duas ideologias díspares – de um lado o ativismo cultural, do outro empreendedorismo mercadológico – dois direitos de campos distintos – o cultural *versus* o de propriedade – e, por fim, duas figuras antagônicas – Zé Celso e Silvio Santos.

Como estratégia de defesa afim de evitar a perda e demolição do teatro, José Celso Martinez utiliza-se de um artifício legal para assegurar a preservação do espaço e a manutenção dos trabalhos da companhia, solicitando, então, o tombamento do imóvel pelo conselho estadual de patrimônio, o Condephaat.¹³⁰ A justificativa elaborada pela companhia de teatro para requisitar a abertura de processo de tombamento enunciava diversos pontos que ligavam a história do *Teatro Oficina*, como coletivo e como espaço cultural, ao bairro do Bixiga, à cidade de São Paulo e ao Brasil sob perspectivas artísticas, arquitetônicas, urbanísticas e simbólicas.¹³¹

125 GALLMEISTER, Marília e MATZENBACHER, Carila. **O Talento Cultural do Bexiga & Anhangabaú da Feliz Cidade**, Revista Vitruvius, 2015.

130 O tombamento é um instrumento inúmeras vezes utilizado como estratégia de reação às pressões especulativas e imobiliárias urbanas, seu acionamento perante os órgãos de preservação se intensificaram principalmente a partir da década de 1980 com a escalada da metropolização e das transformações urbanas da cidade de São Paulo, frente ao processo de redemocratização do país e do alargamento do próprio campo disciplinar, conceitual e prático do patrimônio. Ver a respeito: ANDRADE, P. **O patrimônio da cidade: arquitetura e ambiente urbano nos inventários de São Paulo da década de 1970**, 2012; NASCIMENTO, F. **Corredor Cultural no Rio de Janeiro: debates e combates pelo patrimônio cultural urbano nos anos 1970**. RODRIGUES, M. **Imagens do passado; a instituição do patrimônio em São Paulo: 1969-1987**, 2000.

131 CONDEPHAAT. (1982). **Processo SC 22.368/82 - Teatro Oficina**.

No documento enviado ao órgão destacou-se a trajetória do *Teatro Oficina* e suas produções, desde sua estreia na década de 1960, como contribuições elementares para a mentalidade artística nacional. A estrutura do edifício teatral foi indicada como portadora de elementos característicos da arquitetura típica dos casarões do bairro do Bixiga, ao mesmo tempo que representava um testemunho das transformações da paisagem urbana local adaptada aos novos usos não residenciais. Alertou-se para o risco iminente de perda desses atributos materiais e imateriais em decorrência da escalada da descaracterização – histórica e cultural – do bairro em função das vendas e demolições recorrentes, incluindo muitos teatros e, ainda, foi salientada a importância da preservação do teatro sob o viés da prática cultural realizada naquele espaço e não meramente o reconhecimento da arquitetura em si. Dois outros pontos do documento despertam maior atenção, são eles: a defesa da liberdade de modificação do imóvel mesmo depois de tombado e o a já manifesta intenção de materializar, no lote e no seu entorno, o projeto do “terreiro eletrônico” de Lina Bo Bardi e Edson Elito.¹³²

Após dois indeferimentos, o tombamento recebe pareceres favoráveis de Flávio Império, auxiliar especial do Conselho, e Ulpiano Bezerra de Menezes, conselheiro relator do processo. Império destaca a necessidade do não “congelamento” da arquitetura do teatro, sendo as transformações físicas do espaço inerentes ao processo de criação do grupo. Já Menezes endossa tais colocações e levanta os tópicos da autenticidade e da antiguidade da construção, justificando que as modificações realizadas no edifício ao longo da trajetória daquela companhia eram dignos de valorização por constituírem um traço histórico representante da “solução característica dos nossos teatros, nas décadas de 60 a 80, de adaptação de prédios antigos, em bairros habitacionais” e reafirma que o caráter histórico de um bem não deveria ser interpretado atrelado a um “tempo mais ou menos dilatado”, dado que, na realidade, ele deriva da capacidade/possibilidade desse objeto/ação/agente “informar sobre processos de construção e transformação das sociedades”. Menezes conclui enquadrando o objeto em questão à luz de seus últimos esclarecimentos conceituais endossando que “[...] o edifício do Teatro Oficina precisamente contém valiosa carga de informação apta a nos recuperar aspectos essenciais da trajetória recente do teatro brasileiro e paulista e do peso que ele teve em nossa vida cultural”.¹³³

132 *Ibidem*, fl. 31.

133 *Ibidem*, p. 116 a 118.

101

A homologação da Resolução SC 06/1983 do Condephaat coroa um processo de patrimonialização tortuoso e complexo com uma decisão favorável ao tombamento de um terreno atrelado à uma prática artística significativa ao Estado de São Paulo, refletindo uma postura tão inovadora – fruto do seu tempo e da ampliação do campo patrimonial – quanto quase isolada na história do órgão. Em entrevista à autora, Marília Gallmeister – arquiteta cênica do Oficina – recorre a uma fala em que o antropólogo e ex-presidente do Condephaat Antônio Arantes estabelece um paralelo entre a leitura realizada pelos conselheiros no processo de tombamento do *Teatro Oficina* e o tombamento do *Terreiro da Casa Branca*, em Salvador, pelo IPHAN em 1986. Segundo Arantes, assim como na companhia teatral paulistana, as alterações na estrutura física do terreiro são produto e produtora das experiências realizadas naquele lugar, entretanto em ambos os casos “foi tombada uma prática ligada a um território específico e a um edifício. [...] Então, não pode ser só caracterizado como imaterial”. Logo, a mutabilidade material desses dois conjuntos – *Terreiro e Teatro* – foram interpretadas como inerentes às suas práticas, sendo que as futuras alterações e adaptações formais não deveriam ser limitadas ou extintas pelo dispositivo do tombamento.

“Todos os trabalhos de teatro do Oficina sempre pediram novos espaços. [...] Voltamos do exílio querendo transformar esse espaço teatral clássico: palco italiano e platéia (sic) em espaço cênico de terreiro. [...] a ideia de cenografia, fazendo-a encontrar-se com a forma africana, índia, popular – de terreiro – igreja popular – ligada às soluções urbanísticas de desconstrução do centro das cidades. Todo nosso trabalho de pesquisa pede esse chão, esta terra. Estamos iniciando a construção dessa rua do mangue, unificação do espaço cênico dos anos 60 com o espaço dos anos subterrâneos 70 (a parte dos fundos do teatro) [...] o direito à mutação permanente do espaço cênico, isto que é tombado. Tombamento revolucionário. Por isso Suzuki Tupinambá e Lina Bardi bolaram esse espaço cênico vazio, uma rua cultural em que cada peça teatral construa sua relação como quiser: palco-plateia, baile, terreiro, futebol, etc.” (grifos nossos).

O "OFICINA" 104

105



108



110



106

107



109

111



112



114



113

O OFICINA AMEAÇADO
NÃO BASTA PRESERVAR,
É PRECISO CRESCER

115

Canudos é aqui!

Após o tombamento, o edifício foi desapropriado em 1984, passando à responsabilidade legal da companhia do *Teatro Oficina* em acordo de comodato por até 100 anos. Imediatamente, o grupo inicia novas “obras cenográficas” pretendendo reformular a “arquitetura urbanística cênica” do teatro.¹³⁵ O terceiro *Oficina* nasce com o desejo de mesclar os espaços público e privado, interior e exterior, dentro e fora. A intenção do novo projeto era trazer a rua para dentro do edifício teatral, como uma passagem, uma passarela que se abriria para o fundo do lote buscando ocupar o grande vazio que se formou ao redor do teatro após as demolições realizadas pelo grupo comercial.¹³⁶

103 O tombamento do Teatro, desde a década de 1980 até os dias atuais, assegurou a permanência da companhia na Rua Jaceguai 520, promovendo, por consequência, a preservação de fragmentos da memória do bairro do Bixiga que se entrelaçam à trajetória do próprio grupo tão afetivamente conectado àquela área. Memória esta que se materializa nas paredes do edifício, em sua estrutura, fundação e fachada preservadas, eterniza-se em suas produções e reverbera para a cidade, o país e o mundo através deste movimento artístico, social e político que é o *Teatro Oficina*. Entretanto, a mobilização do dispositivo do tombamento para proteção do teatro apresenta algumas fragilidades se analisado à luz das constantes tensões envolvendo o território, como por exemplo, a não regulamentação da área envoltória do bem que resulta na indefinição de diretrizes de intervenção para o entrono do teatro e acaba abrindo brechas para a proposição, aprovação e construção de projetos com pouco ou nenhum diálogo com o edifício teatral e com a ambiência do lugar. O início dos anos 2000 marcou o acirramento da disputa territorial entre artistas e empresários, com a autorização pela Prefeitura e Condephaat da construção de um shopping center nos terrenos contíguos ao *Teatro Oficina*.

135 GALLMEISTER e MATZENBACHER, 2015.

136 O conceito do “teatro de estádio” constitui um teatro para as multidões integrado à paisagem urbana que convidada a natureza a adentrar pelo “janelão” transparente de 100 m² que rasga a fachada oeste trazendo ao interior luz, calor e a vista do bairro que acontece do lado de fora. O palco passarela-rua – que se inicia na entrada do teatro, à Rua Jaceguai, e segue em direção ao fundo do lote destina-se a romper o confinamento do muro e ganhar o exterior por meio de uma praça-teatro ao ar livre. O projeto do edifício foi concluído em 1993 – preservando a fachada frontal e as paredes de alvenaria de tijolos aparentes com seus arcos na fundação – ainda sem a expansão para além dos limites do lote, mas física e metaforicamente o Teatro Oficina já tomava as ruas do Bixiga e da cidade ao seu redor estabelecendo conexões afetivas com a comunidade do seu entorno. (MATZENBACHER, 2018).

Novamente, o Oficina se posicionou defendendo seus direitos culturais frente às investidas do mercado imobiliário e, como meio de denúncia e resistência, voltou a teatralizar o conflito territorial do seu entorno. A partir da montagem e adaptação do texto “Os Sertões” de Euclides da Cunha, entre 2002 e 2007, a companhia voltou-se para o bairro como forma de encontrar ali, ao seu lado, paralelos à luta travada no agreste brasileiro – cenário da obra original – além de estabelecer aproximações metafóricas entre os episódios e atores sociais da história do passado brasileiro e os acontecimentos de seu presente.

A prática artística do *Teatro Oficina* é instrumento de luta, crítica e engajamento desde meados dos anos 1960, a trajetória da companhia tem se constituído pela associação explícita de suas produções artísticas ao seu contexto urbano e às questões políticas e sociais que a atingem, numa espécie de “Prática Urbana Crítica”, como denomina Affonso (2020, p.186) as “ações de inserção na cidade, com diversos formatos e por diferentes meios, como forma de linguagem, expressão artística ou posicionamento político”. A tese de que as experiências artísticas do *Teatro Oficina* mesclam a realidade à ficção, utilizando-se do fazer teatral como um importante e potente instrumento de conscientização, politização e engajamento do público com as questões urbanas, políticas e sociais enfrentadas pela companhia em seu cotidiano é endossada por seu diretor José Celso Martinez. Ele coloca a figura de Silvio Santos e a oposição ideológica do *Oficina* às investidas do conglomerado comercial como fato presente, direta ou indiretamente, nas produções do grupo teatral desde a década de 1980.

Em *Os Sertões*, o grupo teatral criou imagens, cenas e personagens fictícios baseados diretamente na contenda com o *Grupo Silvio Santos*. A luta pela terra no agreste (Episódio 1- A Terra) transmuta-se na luta pelo solo urbano na maior capital do país, o sertão dá lugar ao Bixiga. A discussão sobre a ocupação do espaço é colocada em pauta sob o viés da especulação urbana, do enobrecimento de territórios tradicionalmente populares e da expulsão de moradores locais em prol da “revitalização”¹³⁷ da paisagem – dinâmica que atinge não só o bairro do Bixiga e o *Teatro Oficina*, mas áreas centrais em cidades no mundo todo.

137 Termo largamente utilizado para remeter a um conjunto de medidas e intervenções no espaço urbano visando criar novas vitalidades e dar novo grau de eficiência a algum território específico. Característica de muitos projetos urbanísticos implantados na cidade de São Paulo durante o século XX e no início do século XXI, provou-se denominação equivocada por reiteradamente ignorar a presença da população local e a vitalidade intrínseca dos lugares alvo de tais ações, fazendo errôneo juízo de valores e disseminando estigmas de abandono, evasão populacional e desvalorização econômica e social das áreas. Alguns projetos assim classificados foram neste trabalho analisados, sendo o termo, portanto, algumas vezes empregado; no entanto, entende-se que denominações mais adequadas para tais iniciativas seriam: reurbanização, requalificação ou reestruturação urbana, dentre outras.

A *Luta 1* é o episódio dedicado ao apresentador e empreendedor Silvio Santos, antagonista da trama, e seu projeto de “estratégias mercadológicas e urbanicidas”, como acusa José Celso. Em *A Luta 2*, valoriza-se o poder de “desmassacre da Arte” capaz de transformar o sofrimento em ação reativa aos ataques e pressões sofridos a partir do poder “Trans-humano das multidões”, produto da força coletiva de uma comunidade que partilha laços identitários e estabelece vínculos de enraizamento com um território. Como bem definiu Euclides da Cunha, “Os Sertões não é uma obra de defesa, mas sim de ataque” e assim como Canudos, o *Oficina* e o *Bixiga* não se renderam.

Durante o processo de pesquisa e desenvolvimento das montagens de *Os Sertões* o grupo artístico passou a se relacionar de forma mais estreita com a realidade que o envolvia, indo além do enfoque às questões urbanísticas e políticas do território. Nesse contexto, a intenção da companhia de extravasar as paredes do teatro e se ligar diretamente à cidade funcionando como um núcleo cultural do bairro, um polo de onde partiriam tentáculos que conectariam diversos atores sociais interligando suas pautas de luta, consolidou-se com a maior proximidade entre o grupo artístico e a comunidade do seu entorno, criando laços e redes de sociabilidade que perduram até os dias atuais. A partir daquele momento, as atividades do *Oficina* não se limitaram mais à prática teatral, estendendo-se também a questões sociais e educacionais, dando origem a iniciativas como o *Movimento Bixigão*, que trabalhava com crianças e jovens do bairro em situação de vulnerabilidade, moradores dos inúmeros cortiços da região, integrando-os ao coro das apresentações como pequenos sertanejos.

Outra experiência nessa mesma linha é o *Terreyro Coreográfico*, iniciativa que a partir da proposição de atividades diversas nos baixios do Minhocão promove sua (re)apropriação vibrante e insurgente por meio de festas, aulas de dança, ritos artísticos e atos políticos que reencantam e ressignificam “aquele não-lugar” produzido pelo urbanismo rodoviarista; incentivando, desta forma, novas maneiras de inserção socioeconômica do teatro na cultura, um *te-ato* ativo e atuante que se insere no meio urbano e dialoga com suas dificuldades e potencialidades.¹³⁹

138 Ver a respeito: TEATRO OFICINA. **Os Sertões**. Disponível em: <https://teatroficina.com/pecas/os-sertoos/>; Mc QUADE, Patrícia. **Os Sertões do Grupo Oficina: antes de tudo um teat(r)o político**. 2010.

139 AFFONSO, 2020, p. 145.

“A aproximação com camadas mais populares da cidade, iniciada em décadas anteriores, implica agora a proximidade com os grupos mais excluídos do processo de desenvolvimento urbano de São Paulo [...]. **Os Sertões é transformado em metáfora da cidade e especialmente do Bexiga;** crianças e jovens da região passam a atuar nas leituras e posteriormente nas encenações.” (grifos nossos).¹⁴⁰

Marília Gallmeister, em entrevista para esta autora, descreve esse novo “bioma” formado no bairro a partir da relação mutualística estabelecida entre companhia e comunidade:

“[...] a gente fechou o teatro agora por conta da pandemia e muita coisa parou, a gente sabia que a gente construiu um bioma, é um bioma esse teatro que tem 60 anos. O pipoqueiro, o cenotécnico, a faxineira, o porteiro, o segurança, quem vende bebida, quem vende comida, é muita gente que para de trabalhar junto, que míngua como uma companhia igual ao Teatro Oficina interrompe os trabalhos. E lógico, o pipoqueiro mora ali no Bixiga, então **a gente dá respaldo para uma prática econômica de uma escala pequena, do bairro. Então, é uma prática que tem que ser preservada.**” (grifos nossos).



116



117



118

disputa pelo futuro do Bixiga

Canudos não se rendeu



119



126



127

120

121

122

Os Sertões

do Teatro Oficina



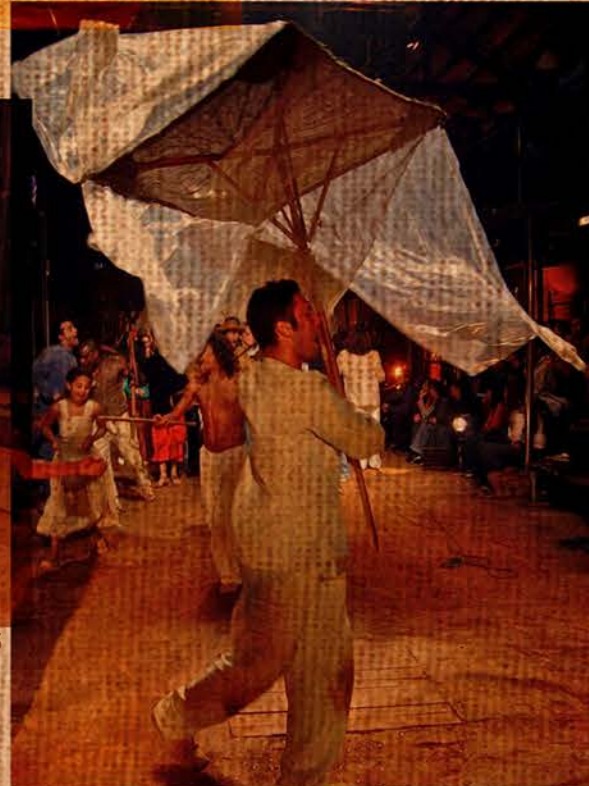
128



124



125



123

Os sertões paulistano

À medida que a disputa pelo uso e ocupação das terras do entorno do *Oficina* se intensificava, a companhia de teatro politizava cada vez mais suas ações em defesa do espaço do teatro e do bairro do Bixiga. Tanto nos palcos, quanto nos tribunais, passando pelas reuniões dos Conselhos de patrimônio, a cada ano o conflito entre aquelas forças opostas se tornava mais complexo. Se o grupo teatral havia garantido sua permanência física no chão da Jaceguai 520 com o tombamento estadual do Teatro, fazia-se necessário ainda lutar pela permanência enquanto ato artístico e político, pelo seu enraizamento e espraiamento naquele território em um contexto de especulação, apagamentos e desencantamento.

108 Em 2003, concomitante às apresentações de *Os Sertões* e pela segunda vez na história do *Oficina*, Zé Celso recorreu aos órgãos de proteção patrimonial como estratégia de defesa frente à especulação imobiliária que rondava o *Teatro* ameaçando sua integridade física, a paisagem e ambiência envoltória, além da própria prática artística da companhia. Segundo manifesto do próprio grupo teatral, “as cinco peças [de *Os Sertões*] argumentam, transportam, metaforizam e dão energia para esta luta pelo tombamento do entorno”.¹⁴¹ Marília Gallmeister em entrevista à autora reiterou a importância do atravessamento das pautas urbanísticas no trabalho artístico do grupo, que encontrou na linguagem teatral um meio de popularizar as questões da cidade e do patrimônio que o envolvem. Segundo ela:

“A própria linguagem do Teatro já é mostrar uma alternativa, um modo de vida, imaginar uma outra maneira que seria o bairro, as encenações do Teatro são projeções. [...] A gente construiu uma narrativa, muito pensamento sobre patrimônio, os encontros que o Oficina propiciou pela própria história fez dar saltos de uma sofisticação de uma interpretação de patrimônio que a política agora tacanha não quer saber, é outro momento”. (grifos nossos).

141 IPHAN (2004). **Processo 1.515-T-04 – Teatro Oficina.**

Em carta enviada ao Iphan, Zé Celso destaca a necessidade de tombamento do *Teatro Oficina* e de sua área envoltória, caracterizando o bem como uma obra de arte urbana, “rua de teat(r)o concebido por Lina Bardi [...] muda para contagiar a megalópole entulhada por essa arqueologia urbana de uma cidade nova, ressurgida dos escombros da especulação imobiliária”. Em suas palavras, a conclusão do projeto de teatro de estádio ocupando os terrenos do *Grupo SS* seria um vetor de resistência à especulação que pressionava o bairro, que tentava fabricar ali um “deserto verticalizado”.¹⁴²

O primeiro parecer indeferiu o pedido da companhia. O técnico Victor Hugo Mori, partindo de uma análise fortemente vinculada à materialidade, manifesta-se contrariamente ao tombamento do *Teatro Oficina* como obra de arte urbana, destacando negativamente as transformações no edifício ao longo das de sua trajetória desde os anos 1960.¹⁴³ Em 2007, a companhia reiterou seu pedido, ressaltando a importância da presença e ação do grupo enquanto organismo vivo, atrelado à história arquitetônica, urbanística e artística nacional no seu presente, passado e futuro sendo, por isso, parte imprescindível na constituição do patrimônio cultural brasileiro.¹⁴⁴

No ínterim dessa indefinição quanto à proteção da área, o *Grupo Silvio Santos* dava continuidade ao arrasamento da paisagem do Bairro do Bixiga promovendo inúmeras demolições no entorno do teatro. A não regulamentação da área envoltória do *Oficina* pelo Condephaat à época do tombamento do *Oficina* abriu brechas para a autorização da construção de um conjunto de grandes volumes e alto gabarito, que se destacaria intensamente na paisagem sem estabelecer diálogos com o entrono imediato, edifício teatral, e com o bairro como um todo.¹⁴⁵

142 *Ibidem*, fl. 2-12, v.01.

143 O pedido chegou a ser encaminhado ao Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) do órgão federal, onde também recebeu resposta negativa ao registro das práticas do grupo.

144 IPHAN (2004). **Processo 1.515-T-04 – Teatro Oficina**, fl. 183-202, v.02.

145 Em 1997, ocorreu a primeira aprovação de projeto para a ocupação dos terrenos no entrono do teatro, a Sisan – empresa responsável pelos empreendimentos imobiliários do Grupo SS – protocolou projeto de um centro comercial de autoria do arquiteto Júlio Neves, o shopping Bela Vista Festival Center. Em 2008, após pedidos de impedimento da obra, recursos e manifestações do Ministério Público, as partes envolvidas tentam chegar a um acordo a partir de atualizações do programa de usos do projeto. Unindo o desejo dos artistas de construir um “teatro de estádio” a proposta do shopping center, o arquiteto Marcelo Ferraz (escritório Brasil Arquitetura) propôs então um complexo de uso misto, o Centro Comercial e Cultural do Bixiga.

Bixiga: três tombamentos não bastam para proteger um bairro?

132



Grupo Silvio Santos demole sinagoga no Bexiga e teatro Oficina protesta

129

130

133



Área demolida, 2004

‘Não precisamos de prédios que maltratem nossa memória’

134



Área demolida, 2017

131

A Rua Lina Bardi

Já em 2010, o técnico Dalmo Vieira Filho redigiu parecer favorável à proteção do edifício teatral, destacando que o caso do *Oficina* era uma oportunidade para a realização de debates e reflexões sobre outras possibilidades de reconhecimento de valores através da aplicação do tombamento, traçando paralelos entre o caso do *Teatro Oficina* e experiências anteriores do IPHAN, como por exemplo, o tombamento do *Terreiro da Casa Branca* e do *Estádio do Maracanã* que extrapolaram a dimensão da materialidade levando em consideração questões simbólicas de cada um desses objetos. Segundo Vieira Filho, pode ser admitido pelo órgão o tombamento não especificamente do edifício teatral, mas do espaço artístico e de resistência que ele constitui e que consagrou a companhia como referência da história do teatro brasileiro.¹⁴⁶ Sobre o desejo de manter o dinamismo do grupo por meio da liberdade de transformação da arquitetura do edifício, o técnico pontua que o pedido de tombamento trata muito mais de questões imateriais e simbólicas atreladas àquele lugar específico, não sendo “as paredes, nem o telhado ou o piso: é o espaço onde ocorrem as manifestações de valor cultural – definido quase que somente por sua posição geográfica – o que se quer referenciar (e não necessariamente proteger).”¹⁴⁷

No seu parecer final, a conselheira relatora Jurema Machado destaca não apenas a longevidade do Teatro Oficina, mas sua permanência em constante renovação e adaptação, mantendo-se sempre ativo e conectado às questões do território, mas acrescenta ainda reflexões sobre a importância e a excepcionalidade da “arquitetura viva” do teatro projetado por Lina Bo Bardi, uma rua extensão do tecido urbano do bairro. Ao analisar a relação do edifício e da própria companhia com seu contexto urbano, Machado discorre brevemente sobre a formação e consolidação do bairro como um polo cultural da cidade ressaltando a posição do *Teatro Oficina* enquanto produto e produtor desse contexto, alegando que “tanto o Oficina pode ser tombado como elemento chave de um processo de reabilitação, quanto a preservação dos valores do bairro é essencial à vitalidade do Oficina”.

146 IPHAN (2004). **Processo 1.515-T-04 – Teatro Oficina**, fl. 279, v.02.

147 *Ibidem*.

148 *Ibidem*, fl. 377-378, v.03.

Por fim, ao se posicionar especificamente sobre a problemática do entrono imediato e da disputa pelos terrenos contíguos ao *Teatro*, a conselheira reafirma a ligação estreita e afetiva da companhia com o endereço no qual está inserida por décadas e a importância dessa presença e atuação cotidiana para a manutenção das relações simbólicas em permanente (re)construção naquele lugar, fatores que justificam e embasam o pedido do grupo pela aprovação do tombamento, não só do edifício teatral no seu lote, mas também de sua área envoltória¹⁴⁹ – “o último pedaço de chão livre no centro de São Paulo”.¹⁵⁰

Partindo dessas considerações, Jurema Machado aponta dois caminhos possíveis para a resolução do conflito. Um primeiro eixo pensa a questão patrimonial na chave do planejamento urbano indicando a aplicação de instrumentos urbanísticos compensatórios já previstos pelo *Plano Diretor Estratégico* municipal – como, por exemplo, a *Transferência do Direito de Construir* – capazes de orientar e estimular a busca dos novos empreendimentos a outras regiões da cidade, garantindo a preservação da área do Bixiga. Uma segunda possibilidade endossa as sugestões anteriores e pede que se produzam as condições necessárias, por meio de mecanismos de aquisição e desapropriação, para que o terreno contíguo ao *Teatro Oficina* tenha destinação de equipamento cultural de uso público integrado ao espaço já gerido pela companhia *TeaT(r)o Oficina Uzyna Uzona*.

“Edificações com destinações comerciais e de serviços, que não tenham outros requisitos locacionais a não ser acessibilidade, podem ser deslocadas dentro do espaço da cidade usando instrumentos dessa natureza. Já o lugar das práticas culturais é ali, e só ali. Se não for ali, o Bexiga como tal deixará de existir. [...] um espaço que somente se realiza mediante a ação, profundamente enraizada em um território que é São Paulo e que é o Bexiga e, sobretudo, um espaço conformado pela imaterialidade da prática teatral.”¹⁵¹

149 *Ibidem*.

150 PARQUE DO BIXIGA. **Auscultar um rio: antes de ser país, éramos árvore**. 30 de nov. de 2020. Disponível em: <https://parquedobixiga.medium.com/>.

151 IPHAN (2004). **Processo 1.515-T-04 – Teatro Oficina**, fl. 377-378, v.03.

O tombamento do *Teatro Oficina* foi aprovado, por unanimidade, pelos membros do conselho do órgão federal em 2010, homologado em 2011 e inscrito no *Livro do Tombo Histórico* e no *Livro do Tombo de Belas Artes* em 2014. Ponto importante a ser ressaltado é que, assim como no Condephaat na década de 1980, o órgão federal também se absteve da deliberação acerca da proteção efetiva da área envoltória do teatro – medida que foi exaustivamente requisitada pela companhia – não sendo determinada nenhum conjunto de diretrizes projetuais de intervenção específicas e efetivamente regulamentadoras da ocupação dessa área.¹⁵²

Portanto, percebe-se que mesmo com o tombamento do *Teatro Oficina* nos três níveis administrativos – municipal pelo Conpresp,¹⁵³ estadual pelo Condephaat e federal pelo IPHAN – sem a regulamentação de sua área envoltória as disputas territoriais entre a companhia artística e o grupo empresarial não tiveram uma solução. A situação atual perdura desde 2008, quando um novo projeto de uso residencial foi protocolado nos órgãos de preservação, o megaempreendimento de autoria do arquiteto Gil Carvalho contava com três torres, cada uma com 30 andares e equivalente a um gabarito de 100 metros de altura.

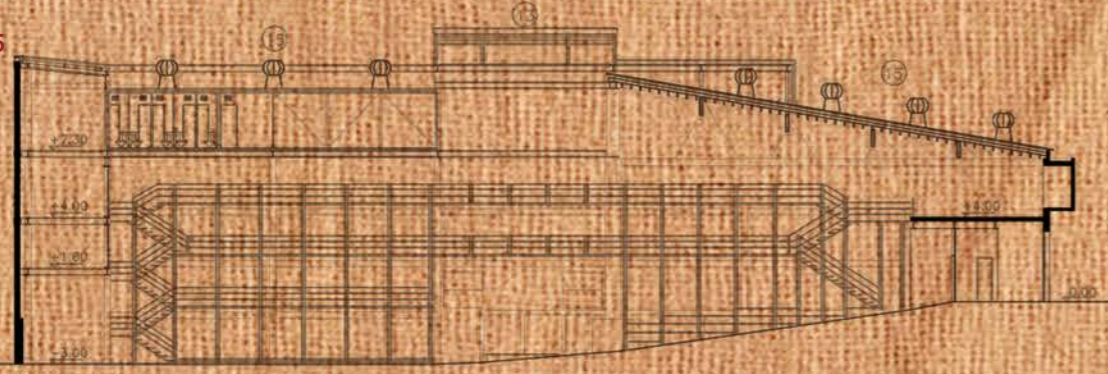
Ao explorar o potencial construtivo da área ao máximo permitido,¹⁵⁴ o projeto representava interferência danosa à paisagem do bairro e prejudicando diretamente a iluminação, ventilação e visibilidade do *Teatro Oficina*. Após anos de embates, a incorporadora se aproveitou das brechas encontradas na legislação de tombamento da área – pouco detalhada e muito defasada em relação ao contexto e dinâmica atuais de planejamento, gestão e transformação da cidade – conseguindo a aprovação do projeto habitacional apenas com pequenas alterações (supressão de uma das torres e nova da implantação no lote), e espera, no momento, a deliberação da Secretaria Municipal de Licenciamento da Prefeitura da Cidade de São Paulo para o início das obras.

152 As diretrizes básicas de ocupação definidas foram as indicadas pelo técnico Dalmo Vieira de Oliveira em seu parecer: 1) a obrigatoriedade da manutenção das condições necessárias ao uso teatral – não sendo possível o tombamento de usos por limitações próprias da constituição do instrumento, fica indicada a importância da permanência da prática ali realizada historicamente, fator que embasou o tombamento; 2) a preservação do fachada lateral de vidro (“janelão”) que proporciona a relação do interior com o exterior; 3) a definição de um cone visual de proteção desta fachada envidraçada (raios partindo das extremidades da janela em 45° e chegando até a uma distância de 20 metros) ficando vetadas construções nesta área. (IPHAN, 2004, fl. 291, v.02).

153 Além do tombamento pelo CONDEPHAAT e IPHAN mencionados, o *Teatro Oficina* também é tombado em nível municipal pelo CONPRESP (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo) por ex-officio do tombamento estadual – Resolução de Tombamento 05/CONPRESP/1991 e por estar inserido na área protegida da Bela Vista – Resolução do Tombamento 22/CONPRESP/2002.

154 Os terrenos encontram-se localizados no Setor Central da Macroarea de Estruturação Metropolitana, porções da cidade indicadas ao adensamento construtivo e populacional e estimuladas a receber usos habitacionais e mistos, dado sua bem desenvolvida infraestrutura urbana.

135



CORTE 1

136



CORTE 2

137



138



139



141



140



142

Canudos não se rendeu

Analisando a escalada das tensões pela ocupação do solo urbano no bairro da Bela Vista a partir do caso do *Teatro Oficina* percebe-se que, se no passado as lutas se davam no âmbito dos lotes/imóveis isolados, atualmente com a intensificação da especulação imobiliária e disseminação por toda a Bela Vista de empreendimentos residenciais similares à proposta de projeto do *Grupo Silvio Santos*, as discussões já evoluíram para a macroescala da cidade com os prováveis danos à paisagem urbana, ao solo, lençol freático e às relações sociais e simbólicas estabelecidas historicamente na região, a qual está diante de um agressivo processo de transformação física e apagamento de memórias.

Esta luta é um símbolo das disputas urbanas de São Paulo, para além Zé Celso versus Silvio Santos, ela é a possibilidade de discussão e redefinição de um projeto futuro de cidade, como coloca Wisnik (2016). Marília Gallmeister, integrante do *Teatro Oficina* e do coletivo *Salve Saracura* – que atua em defesa da proteção e manutenção ambiental, histórica e cultural da Bela Vista/Bixiga – comenta sobre tal fenômeno, que segundo ela:

“Não se trata mais das três torres do grupo Sílvio Santos do lado do Teatro Oficina. É todo um xadrez de torres que tá proposto pro bairro do Bixiga com o fim de fazer terra arrasada da cultura do bairro. [...] Tem vários empreendimentos sendo propostos para a região da grotta do Bixiga, que compreende a rua Rocha, a rua Almirante Marquês de Leão, a rua do Uma. É toda uma geomorfologia, muito linda, com muitas nascentes e tem muitos empreendimentos que estão em fase de aprovação ali”. (grifos nossos).¹⁵⁵

Mostra-se urgente a ação dos órgãos de patrimônio no sentido de atualizar seus estudos e resoluções de tombamentos elaborados há décadas, além de regulamentar

155 BLOG CASA UM. **Especulação imobiliária acelera no Bixiga durante a pandemia**. 10 de fev. de 2021. Disponível em: <https://www.casaum.org/especulacao-imobiliaria-acelera-no-bixiga-durante-a-pandemia/>.

as áreas envoltórias com pouca ou nenhuma definição de diretrizes para a ocupação da área, readequando-os ao tempo e à cidade presente. É de extrema importância, também, uma maior integração entre os departamentos municipais de planejamento aos de preservação patrimonial da cidade de São Paulo, buscando elaborar colaborativamente uma legislação urbana que pautada no respeito ao patrimônio cultural, ao meio ambiente e os interesses públicos e coletivos como um todo.

Por fim, urge a aproximação do campo acadêmico e técnico preservacionista à sociedade civil, no sentido de identificar, reconhecer e estimular ações que democratizem, popularizem e diversifiquem o acesso e interação aos bens patrimoniais, promovendo diferentes atividades que – a exemplo da trajetória *Teatro Oficina* – estimulam o uso, apropriação, ativação e ressignificação de patrimônios; criando, resgatando e fortalecendo laços de identidade e pertencimento da comunidade com o seu território e sua história.

*“É possível sentir força do atravessamento das pautas ao assistir as peças. Tem que estar em todo canto [as lutas, as disputas, as questões que o patrimônio mobiliza], tem que popularizar, **a coisa mais importante é popularizar o patrimônio** porque senão não consegue ter força. É um trabalho de base, o patrimônio vai ter que pisar no chão, formar opinião, desalienar as pessoas e tem que sair da academia.”* Marília Gallmeister (grifos nossos).¹⁵⁶

O Grupo XIX, a Vila Maria Zélia e o “trabalho da memória”

“Se o sinhô não está lembrado, dá licença de contá

Que aqui onde agora está esse adifício arto era
uma casa velha, um palacete abandonado

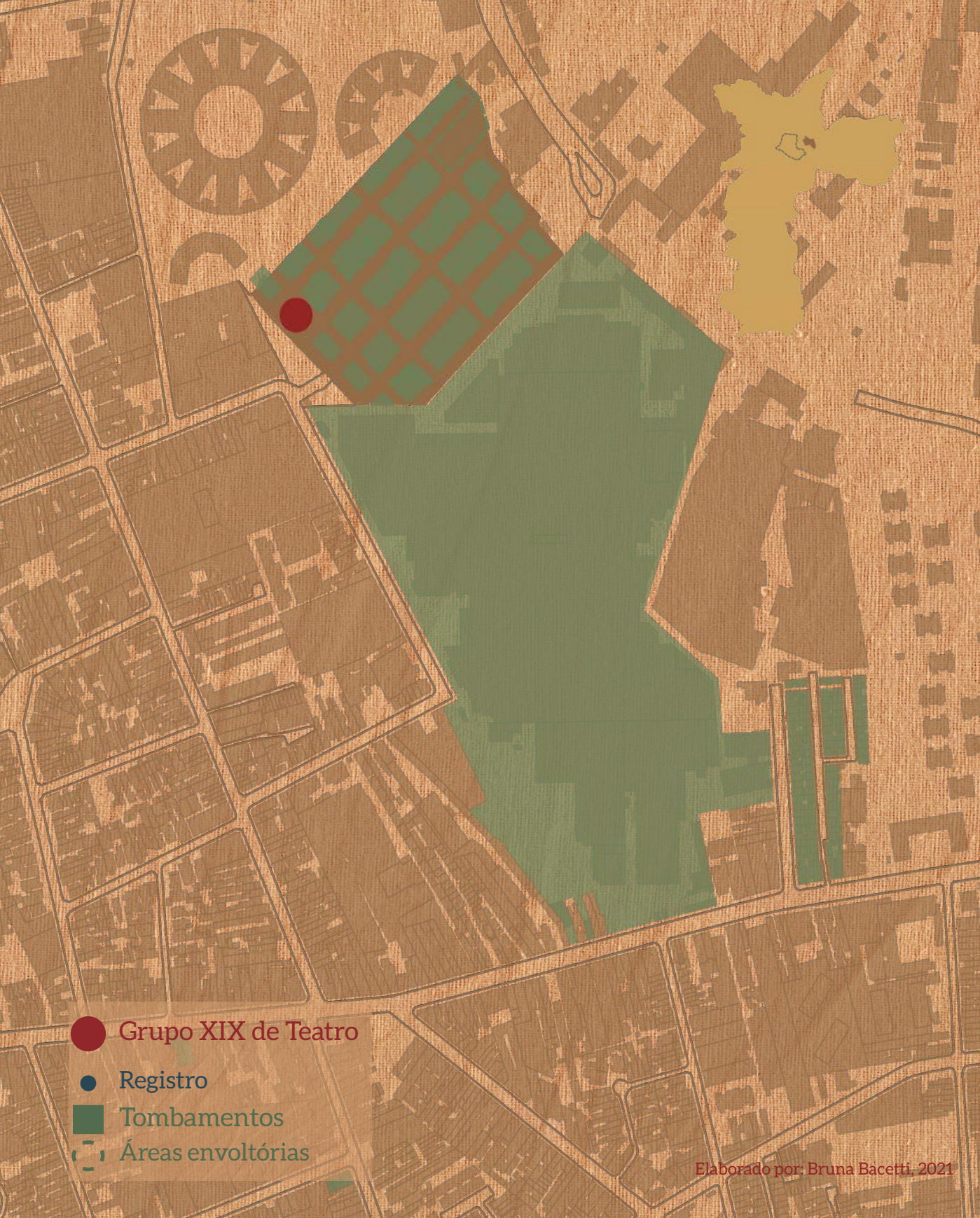
Foi aqui seu moço que eu, Mato Grosso e o Joca
construimos nossa maloca

Mas um dia, eu nem quero me alembrá, veio os homis
c’oas ferramenta que o dono mandô derrubá

Peguemos tudo as nossas coisas e fumos pro meio da
rua apreciar a demolição

Que tristeza que eu sentia, cada táuba que caía
doía no coração”

Saudosa Maloca, Adoniran Barbosa



● Grupo XIX de Teatro

● Registro

■ Tombamentos

■ Áreas envoltórias

O Grupo XIX, a Vila Maria Zélia e o “trabalho da memória”

O teatro na Vila

O Grupo XIX de Teatro é um coletivo artístico fundado em 2001 por estudantes da Escola de Artes Dramáticas da USP, entretanto, foi apenas com a chegada dos atores à Vila Maria Zélia, em 2004, que o grupo se consolidou enquanto companhia teatral. As narrativas ficcionais construídas pela trupe costumemente partem de reflexões acerca da história urbana brasileira, principalmente seus momentos de crises e contradições, e das relações desenvolvidas entre o homem e o espaço construído para chegar a dramatizações potentes, autênticas e sensíveis sobre a vida cotidiana. A ocupação de edifícios históricos como espaço cenográfico constitui um dos três pilares do grupo; seguido pelo processo de pesquisa cênica que perpassa as áreas da arquitetura, urbanismo, patrimônio, sociologia, antropologia, dentro outras ciências humanas, para elaborar um arcabouço temático pautado no atrito entre a história oficial documentada e a história memorializada e popularizada, fortemente ligada à oralidade. O último componente deste tripé constitui a interação direta entre atores e plateia no transcorrer das apresentações.¹⁵⁷

A ação enraizada do XIX na Vila, que já soma mais de quinze anos, teve início com a ocupação provisória do Armazém 9 – equipamento público, sob propriedade do INSS, tombado em níveis estadual e municipal – que se encontrava fechado e abandonado há décadas e só voltou a integrar a dinâmica cotidiana daquele lugar com a residência artística realizada pelo grupo teatral. A presença constante dos artistas naquele espaço, ressignificando-o através de seus processos de pesquisa, oficinas e apresentações de espetáculos, jogou luz às suas potencialidades e necessidades, influenciando na aproximação e reapropriação dele pelos moradores e na divulgação por meio da presença de visitantes e espectadores.

157 REBOUÇAS, 2010, p.55.

Explorando os tensionamentos entre o passado e o presente, o grupo passou a embasar sua ação de reflexão sobre o cotidiano de espaços públicos e privados a partir de um viés crítico pautado pelo “trabalho da memória”, no mesmo sentido formulado por Eclea Bosi (1994), entendendo que o ato de lembrar um acontecimento não se limita a revivê-lo exatamente da mesma forma que se deu no passado, como um sonho, mas sim de revisitá-lo para reinterpretar e ressignificar o presente à luz do tensionamento de memórias do passado. Esta postura do grupo refletiu na montagem das três primeiras peças da companhia, as quais compõem a chamada *Trilogia Histórica*.¹⁵⁸ Aqui neste trabalho serão exploradas apenas as duas primeiras produções da companhia: *Hysteria*, de 2001, e *Hygiene*, de 2005.

“Nosso jeito de abordar os temas, os materiais, a forma como eles vem sendo absorvidos e convertidos em material artístico corresponderia ao de um arqueólogo que traz à superfície tesouros enterrados, constituintes do chão em pisamos. Assim, temos que a história, a memória e as experiências coletivas do passado compõem a base da nossa pesquisa, mas somente quando constatamos que esses elementos ainda permanecem no nosso imaginário. Nossa obra situa-se no embate desse passado com o nosso presente, na fricção desses dois tempos.” (Sara Antunes, atriz do Grupo XIX de Teatro) (grifos nossos).¹⁵⁹

Hysteria, o primeiro trabalho, abordou a condição feminina em meio às transformações urbano-sociais brasileiras nos fins do século XIX. O cenário-tema, um sanatório, materializava o objeto de pesquisa escolhido pelos atores e, buscando maior conexão da apresentação à realidade da época passada, era sempre montado em espaços históricos; algumas peças ocorreram, por exemplo, na Vila Penteado em São Paulo, no Casarão do Cosme Velho no Rio de Janeiro e no Grande Salão do Hospital St Bartholomew, em Londres.¹⁶⁰ Já o texto dramático foi construído a partir de uma teia de referências formada principalmente por lembranças e relatos orais somados a boletins de ocorrência, laudos médicos, jornais de época, anotações íntimas, retratos posados, diários e cartas.¹⁶¹

158 MATE et al., 2020, p. 354.

159 GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, p. 116.

160 Ver a respeito: SP CULTURA. **Grupo XIX de Teatro**. Disponível em: [https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/ agente/14147/](https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/agente/14147/).

161 GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, p. 59.

A produção cenográfica do espetáculo era relativamente simples, em um local amplo, com portas e janelas grandes que permitissem a intensa entrada de luz natural, eram posicionados bancos de madeira de modo a separar a plateia: os homens ficavam de frente para o espaço da cena, sentados em uma espécie de arquibancada, e as mulheres, em posição oposta a eles, integradas às atrizes e compondo junto delas pacientes do sanatório. *Hysteria* é inspirado em mulheres reais, do passado e do presente, representadas na figura de cinco personagens que dão vida a episódios de desequilíbrios psicológicos causados por pressão familiar, repressão social, controle de seus corpos e mentes, enfim, a montagem explora como contextos sociais e culturais extremamente machistas refletiam, e ainda refletem, na saúde e bem-estar das figuras femininas.¹⁶²

A partir de 2004, com interesse em se aprofundar nas relações entre teatro e cidade, o grupo se lançou à investigação das formas de morar, da habitação no Brasil e, especialmente, do cotidiano nos cortiços dos centros das grandes cidades durante a passagem do século XIX ao XX.¹⁶³ Tais estudos, aliados à descoberta do conjunto da Vila Maria Zélia pelos atores do grupo, influenciaram na radicalização dessa experiência de pesquisa, inaugurando o período de residência artística da companhia nos edifícios de uso público e coletivo da Vila.¹⁶⁴

Esse momento da trajetória do *Grupo XIX* é central para esta pesquisa, dado que a partir de então as produções do coletivo teatral passaram a dialogar de maneira mais estreita com o espaço histórico tombado. Refletir acerca do imbricamento entre teatro e patrimônio cultural, analisando as ações do grupo artístico à luz do processo de patrimonialização do conjunto, seus desafios, limitações e consequências são fundamentais para entender como a Vila Maria Zélia vem sendo utilizada e apropriada pela comunidade do lugar e por seus visitantes. A presença e participação contínua do grupo teatral no cotidiano da Vila têm gerado diversos resultados positivos do ponto de vista da preservação e valorização dos atributos físicos e simbólicos daquele conjunto patrimonial.

162 *Ibidem* p. 94.

163 REBOUÇAS, 2010, p. 55.

164 RADIO BARUK FM. **Em produção: Grupo XIXI.** Entrevista com a atriz Janaina Leite. 2016. Disponível em: https://www.mixcloud.com/radiobarukfm/radio-baruk-fm_em-produ%C3%A7%C3%A3o-com-le%C3%A3o-lobo_no-ar-em_25062016/?fbclid=IwAR2js1Cm-ASwwzYqmHqSWzEiayNWlWH3WjzgxRW-WOcl0gM2KWhTce8jups.

HERBIA



144



145



146



147



148



149



150



Hygiene foi o primeiro espetáculo do Grupo XIX elaborado inteiramente na Vila Maria Zélia, ao se aproximarem do lugar e dos moradores por meio da Associação da Vila Maria Zélia, os artistas contaram com a ajuda da comunidade para, em mutirão, limpar e organizar o espaço do Armazém que abrigaria a sede do grupo dali em diante. Luis Fernando Marques, o diretor da companhia, afirma que a trupe enxergou a residência na Vila Maria Zélia como uma “possibilidade de se relacionar não só com a arquitetura e sim com uma comunidade e em última instância com a cidade” e que em pouco tempo já integravam genuinamente as dinâmicas do local, participando ativamente de assembleias com os moradores e até de reuniões com representantes da prefeitura para discutir questões relativas ao patrimônio histórico.¹⁶⁵

O episódio ficcionado no espetáculo teatral tem como pano de fundo o período de transição pelo qual passaram os principais centros urbanos do país, na virada do século XIX ao XX, retratando, mais especificamente, a crise da habitação social no Brasil no período: as formas agressivas de implementação das reformas urbanas, a perseguição higienista aos cortiços, o início do fenômeno da favelização, a proliferação das vilas operárias em áreas lindeiras ao centro e as manifestações culturais que surgiam como reflexo ou resposta à esse contexto.¹⁶⁶ A peça se divide entre a encenação das relações estabelecidas no cotidiano coletivo do cortiço, mostrando a celebração de um casamento que, ao mesmo tempo, simboliza uma festa de despedida dos moradores já à espera do despejo.

“[...] sem dúvida nenhuma o grande feito de Hygiene consiste em contrapor festa e violência, em afirmar a utopia da confraternização dos excluídos como forma de resistência até o último instante. [...] A procissão de Hygiene começa na porta da igreja com a saída do casamento e, de estação em estação, avança para o pátio do cortiço onde [...] o público, agora convertido em espectador assiste passivamente ao relato dos últimos sonhos [...] e à consumação das derradeiras violências – as mortes e a arrumação dos trastes dos “sobreviventes” que, expulsos dali, não têm ideia de para onde seguir.” (Iná Costa, professora aposentada da FFLCH/USP).¹⁶⁷

165 GRUPO XIX DE TEATRO, 2004, p.66.

166 REBOUÇAS, 2010, p.65.

167 GRUPO XIX DE TEATRO, 2004, p. 62 e 63.

Em *Hygiene*, ao escolher abordar a dinâmica cotidiana de cortiços a partir de trabalhos desenvolvidos em uma antiga vila operária, a companhia teatral une ideias antitéticas quando se pensa nas formas de morar. O espaço cênico, um armazém de vila operária construída na década de 1910, serviria como espaço figurativo da moradia e cotidiano de um cortiço do fim do século XIX, Scifoni (2017) faz esta comparação e identifica que “o tipo de morar operário – a vila – se apresenta em oposição ao que era o principal tipo de habitação do conjunto dos trabalhadores fabris, os cortiços. As vilas trazem o significado social da moradia considerada higiênica, frente à habitação insalubre dos cortiços”.¹⁶⁸ Historicamente, a tipologia de vilas foi desenvolvida como resposta arquitetônica e urbanística à proliferação e crescimento dos cortiços, ou seja, um novo padrão construtivo “para a construção de casas para trabalhadores [...] com o nome de Villas, isto é, com entrada para um pátio comum, porém em melhores proporções que as dos actuaes cortiços.”¹⁶⁹ As vilas surgiram, então, como uma versão melhorada dos cortiços e, conforme conta Nascimento (2011), “foram adotadas como modelos para sanear a cidade e erradicar as moradias insalubres”.¹⁷⁰

Todo o processo de pesquisa e montagem da peça contou com o financiamento público via *Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo*, o aporte do edital foi fundamental tanto para o desenvolvimento do espetáculo, quanto à manutenção do Armazém ressignificado em espaço teatral. Janaína Leite, atriz do grupo, ressaltou a importância do fomento para a permanência continuada do grupo na Vila, permitindo que ele criasse raízes e estabelecesse laços com os moradores. Segundo ela, “quando um edital desses apoia o *Grupo XIX*, ele está apoiando também um espaço cultural” visto que o grupo além de criar e produzir espetáculos, dá um novo uso e abre as portas de um espaço que abriga, além das apresentações teatrais, cursos, oficinas e debates e “que de outra maneira estaria abandonado, estaria fechado como estava há 40 anos”.¹⁷¹

“Por isso estes espaços que estavam, há muitos anos, fechados e agora reaberto e utilizados para os mais diversos fins, dentro ainda das especificidades que sua conservação atual impõe, é sem dúvida a grande história que construímos ao fazer Hygiene.” (Luis Fernando Marques, ator e diretor do Grupo XIX de Teatro).¹⁷²

168 SCIFONI, 2017, p. 183.

169 CAMPOS, 2018.

170 NASCIMENTO, 2011, p. 76 e 77.

171 RADIO BARUK FM. **Em produção: Grupo XIX.** Entrevista com a atriz Janaína Leite. 2016. Disponível em: https://www.mixcloud.com/radiobarukfm/radio-baruk-fm_em-produ%C3%A7%C3%A3o-com-le%C3%A3o-lobo_no-ar-em_25062016/?fbclid=IwAR2jslCm-ASwwzYqmHqSWzEiayNWlWH3WjzgxRW-WOcl0gM2KWhTce8jups.

172 GRUPO XIX DE TEATRO, 2004, p. 69.

Como contrapartida ao financiamento obtido, a companhia propôs que parte das atividades seriam desenvolvidas em conjunto aos moradores da Vila, ou seja, a experiência foi muito além de uma simples estadia numa sala de ensaio e apresentações, já que o grupo intencionava também conviver, residir e enraizar-se naquela comunidade, unindo forças “na luta pela revitalização dos prédios históricos da vila (...), chamando a atenção para a vocação destes espaços para cultura, lazer e educação”.¹⁷³ Esse processo de pesquisa que se apoiou na convivência diária com a Vila Maria Zélia e seus moradores deu aos artistas a condição de apreender aquele modo de vida e introjeta-lo nas suas produções teatrais, deste modo, Hygiene consagrou-se como uma peça fictícia e, ao mesmo tempo, documental.

Apesar da peça não contar a história da Vila, indiretamente muitos elementos de memória daquele lugar são reavivados nas cenas. O imaginário dos moradores fez-se presente na peça por meio das lembranças que compartilharam com os artistas do grupo teatral, através de um processo de aproximação e construção de laços por meio de conversas e entrevistas, recolhimento de objetos biográficos, realização de debates e exposições. Segundo o ator Renato Rebouças (2010), “o grupo coletou com os moradores informações sobre seu passado na vila, como habitavam, o cotidiano, as relações com a fábrica e os edifícios. [...] Ao entrar em contato com suas memórias postas em cena, a comunidade foi despertada a um processo de afetividade”.¹⁷⁴

As experimentações realizadas fora do armazém também renderam bons frutos à peça e ao entendimento dos próprios atores sobre a Vila, fez-se necessária a exploração da dimensão urbana, do ambiente único das ruas e sua imprevisibilidade. Com a saída, o Grupo se permitiu explorar também outras edificações como o conjunto de escolas, em estado de abandono e arruinamento muito mais intensos. Essas ações de exploração e redescobrimto de espaços há tempos desconectados do cotidiano da Vila colocaram o Grupo XIX como agente de um processo de reaproximação dos moradores aos edifícios, “possibilitando novamente o acesso aos espaços da memória pertencente a três gerações ali residentes, assim como, ao ocupá-lo, demonstrar seu potencial para usos futuros”.¹⁷⁵

173 *Ibidem* p. 66.

174 REBOUÇAS, 2010, p.101.

175 *Ibidem* p. 93.

“Fazer boa parte de Hygiene na rua é colocar em pauta um povo que tinha a casa apenas como um abrigo para dormir, pois suas questões de ordem política, sexual, religiosa e festiva estavam postas na rua, no coletivo, ou seja, na cidade. [...] Hygiene fala de um povo que não existe mais, de um modo de habitar que perdemos [...] a Vila, por sua composição e história, pode guardar um pouco desta maneira de viver [...] (e) resgatar junto com a sua memória um pouco deste tempo perdido [...]” (Luis Fernando Marques, ator e diretor do Grupo XIX de Teatro).¹⁷⁶

Esse tensionamento entre passado e presente esteve constantemente presente nas ações do Grupo com a comunidade, o Fórum *“Se essa rua fosse minha”*, por exemplo, estimulou discussões sobre os temas relacionados ao teatro, habitação e cidade a partir do confronto entre o processo histórico da vila e de São Paulo com a própria realidade presente dos que ali habitavam. A participação de gestores públicos das áreas de cultura, meio ambiente, trabalho, museologia, arquitetura, urbanismo, já trazia o caráter multidisciplinar e transversal que se queria dos encontros e trocas, estimulando uma apreensão profunda daquela realidade, a Vila apresentava-se como um novo papel, o de “espaço investigativo, um museu vivo”. Um produto desses encontros surgiu na possibilidade de se instalar, em algum dos edifícios do INSS desocupados, um Museu do Trabalho,¹⁷⁷ “a proposta solicitou a discussão sobre o destino dos espaços que, pela primeira vez, receberiam alguma intervenção oficial após a cessão ao INSS. Como estímulo, a ocupação realizada na residência artística já demonstrava uma realidade em transformação”, sendo inclusive “identificado na metodologia do Grupo XIX de Teatro perfil de educação patrimonial”.¹⁷⁸

176 GRUPO XIX DE TEATRO, 2004, p. 70.

177 Ver a respeito: SILVA, L. L. F. da. Vila Maria Zélia: expressões do conflito entre valores para preservação. Trabalho Final de Graduação, FAUUSP. 2017.

178 REBOUÇAS, 2010, p.95.

HYGIENE





155



153



154



159



156



157



158

A Vila Maria Zélia e a cidade¹⁷⁹

Situada no bairro do Belenzinho, zona leste de São Paulo, a Vila Maria Zélia foi construída por iniciativa do empreendedor industrial e médico carioca Jorge Street, para receber os funcionários das tecelagens Maria Zélia e Santana. Inaugurada em 1917, a vila era composta por residências com tipologias adaptadas às diferentes necessidades dos operários e suas famílias, além das casas, havia ainda um quarteirão com dormitórios aos funcionários solteiros e uma diversa gama de equipamentos e espaços voltados aos serviços de assistência aos moradores como armazém, açougue, boticário, salão de festas e jogos, capela, campo de futebol, creche e escolas divididas por gênero. Tal estrutura completa destacou a Maria Zélia das demais vilas construídas para a habitação proletária, transformando-a num exemplo inovador e “único de vilas operárias do início do século, absolutamente original não existindo nada semelhante no Estado de São Paulo”.¹⁸⁰

A partir da década de 1930, em função do acúmulo de dívidas dos antigos donos, a Vila Maria Zélia passa integrar as propriedades do Governo Federal vinculada ao Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Industriários (IAPI). Entre os anos de 1936 e 1937 a planta da fábrica funcionou como presídio político de opositores do Estado Novo. Ao longo dos anos várias edificações, principalmente os equipamentos de uso público, foram demolidas e, apenas em 1969, os moradores conseguiram o direito de adquirir a propriedade das casas por meio de empréstimos do Banco Nacional do Desenvolvimento (BNH).¹⁸¹ Iniciam-se, então, as reformas e alterações na volumetria e nas fachadas das casas realizadas proprietários com o intuito de adaptá-las às novas necessidades da vida urbana. Se por um lado, os imóveis particulares, mesmo com alterações, mantiveram-se destinados ao uso habitacional em constante fruição e cuidado, o mesmo não ocorreu com os equipamentos coletivos de domínio público – principalmente os armazéns e as escolas. O abandono das edificações mantidas desocupadas levou ao seu arruinamento progressivo, representando uma grande perda de elos e referências físicas e afetivas da memória do conjunto.

179 Ver a respeito: SILVA, L. L. F. da. Vila Maria Zélia: expressões do conflito entre valores para preservação. Trabalho Final de Graduação, FAUUSP. 2017.

180 Condephaat (1985). **Processo de tombamento n.24268/85, Vila Maria Zélia**, p.152, v.1

181 Ver a respeito: SCIFONI, Simone. **Tombamento e participação social: experiência da Vila Maria Zélia**, São Paulo - SP. 2017. Revista CPC, (22), 176-192.

Esse contexto de significativas transformações internas à Vila Maria Zélia acompanhava o ritmo acelerado de transformação da cidade de São Paulo, em plena consolidação do processo de metropolização nos anos 1970. Por toda a cidade, mas em especial na Zona Leste¹⁸², sucediam-se projetos de expansão e melhoramento da malha viária acompanhados de grandes planos de reurbanização dos bairros visando a verticalização e o adensamento populacional e construtivo desses espaços, tais medidas eram endossadas pelas novas diretrizes de uso e ocupação do solo contidas no Plano Diretor de Desenvolvimento Integrado (1971) e da Lei de Zoneamento que o acompanhava.¹⁸³

A construção da Linha 1 do Metrô também configurou outro fator gerador de grande modificação na região. Já em 1977, a Cia. do Metrô solicitou que o DPH em conjunto com a COGEP realizasse um levantamento dos bens culturalmente significativos dos bairros do Brás e Belenzinho que se localizavam dentro da área de influência imediata por onde passaria a linha do metrô em construção. O trabalho ficou conhecido como *Inventário Zona Metrô Leste* e entre os bens listados estava o conjunto da Vila Maria Zélia. Segundo Baffi (2006), apesar do inventário ter se tornado “uma importante referência para as atividades posteriores da Divisão de Preservação”, ele não cumpriu com seu escopo original de “proteger os bens de interesse selecionados na pesquisa, e que eram passíveis de desaparecimento por influência das transformações urbanas previstas como decorrência da implantação do Metrô”.¹⁸⁴ Em 1978, apesar da listagem final de bens significativos ter sido enviada à Câmara Municipal e enquadrada na relação das Z8-200,¹⁸⁵ com posterior decreto da Resolução 004/79¹⁸⁶, apenas dois meses depois a medida foi revogada em função da forte pressão exercida pelos proprietários das edificações industriais incluídas na listagem.¹⁸⁷

182 Ver a respeito: MEYER, Regina Maria Proserpi; GROSTEIN, Marta Dora. **A leste do centro: territórios do urbanismo**. [S.l.: s.n.], 2010.

183 NEVES 2017.

184 BAFFI, 2006, p. 173.

185 Iniciativa inédita na seleção e estudo de bens culturais indicados para preservação, atestando uma pioneira integração entre os campos da preservação e do planejamento. Destaca-se a primeira listagem de bens significativos fruto de inventário coordenado pelos arquitetos e professores da FAUUSP Benedito Lima de Toledo e Carlos Lemos em 1975, a qual foi publicada sob a forma da Lei Municipal nº8328, de 2 de dezembro de 1975, instituindo o enquadramento de tais zonas especiais. Entretanto, tais investidas não significaram o tombamento dos imóveis listados, uma vez que não partiam de órgãos criados para este fim, restringindo-se apenas a indicações de valor a serem considerados em futuros projetos de remodelação urbana. Ver a respeito: TONASSO, Mariana Cavalcanti Pessoa. **Zonas de conflito? Zoneamento e preservação do patrimônio cultural em São Paulo (1975-2016)**. 2019. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

186 NEVES 2017.

Uma vila operária como patrimônio

Analisar como se deram os processos de patrimonialização da Vila Maria Zélia, em âmbito estadual e municipal e quais as suas consequências e reflexos no presente, integram os objetivos buscados neste capítulo. Intenciona-se, ainda, entender quais foram os discursos mobilizados e as memórias legitimadas pelos órgãos institucionais, buscando destacar também os sujeitos sociais e os testemunhos excluídos do quadro de memória construído pelas instituições públicas sobre a Vila Maria Zélia.

Após a primeira tentativa frustrada de proteção da Vila Maria Zélia na década de 1970, as atenções dos órgãos de preservação somente se voltariam efetivamente ao conjunto anos depois, em 1985. No parecer em que solicita em caráter de urgência a abertura do processo de tombamento da Vila Maria Zélia pelo Condephaat, a arquiteta Lucilena Bastos, destacou a perspectiva de demolição da antiga Escola de Meninas – que se encontrava abandonada – para dar lugar à área de lazer de um prédio de apartamentos. A arquiteta ainda lembrou da figura do empreendedor e idealizador da vila, das mudanças de proprietários e das mutilações que o conjunto já havia sofrido, com a demolição de algumas áreas e descaracterizações de outras, fruto de intervenções pouco criteriosas. O Conselho deliberou pela abertura do tombamento em 18 de novembro daquele mesmo ano.¹⁸⁸

A abertura de estudos e o futuro tombamento da Vila Maria Zélia representavam a aplicação prática das discussões e dos conceitos formulados no campo patrimonial brasileiro desde os anos 1970. Uma dessas concepções, a de *Patrimônio Ambiental Urbano*,¹⁸⁹ surgiu no bojo das contribuições trazidas pela aproximação entre planejadores e preservacionistas paulistas que pensavam em formas de promover o desenvolvimento da cidade sem

187 BAFFI, 2006, p. 173.

188 CONDEPHAAT. Processo de tombamento n.24268/85 – Vila Maria Zélia, v. 01, p. 02-04.

189 Rodrigues (2018) descreve: “O conceito de patrimônio ambiental urbano, acreditavam, era mais amplo e inclusivo que aquele que orientara as práticas preservacionistas até então, pois, em lugar da singularidade e da monumentalidade, reconhecia em diferentes espaços urbanos os valores histórico, social, cultural, formal, técnico e afetivo que caracterizavam a cidade. Entendendo a noção de natureza como espaço em que o homem projeta sua cultura, e a de cultura no sentido material e ideativo, os planejadores apresentavam o patrimônio ambiental urbano como um conceito capaz de abarcar os aspectos sociais do espaço, pois o percebiam como portador de significados. Quanto à compreensão do que era histórico, o Programa afirmava entender as representações de “qualquer passado e não apenas o ligado aos grandes feitos”. Ver a respeito: MENESES, Ulpiano Bezerra de. Patrimônio ambiental urbano: do lugar comum ao lugar de todos. Revista CJ Arquitetura, n. 19, p. 45-46, 1978; TOURINHO, Andréa de O.; RODRIGUES, Marly. Patrimônio ambiental urbano: uma retomada. Revista CPC, São Paulo, v. 22, p. 70-91, jul./dez. 2016.

acarretar a destruição de seus referenciais culturais característicos, isto é, para que as transformações não levassem ao “gradativo empobrecimento das funções e significados originais, apagando dessa forma a história e a memória das cidades”.¹⁹⁰ Essa nova postura previa uma ampliação do quadro referencial do patrimônio, para além do “discurso autorizado”, assim, alguns intelectuais como Carlos Lemos e Ulpiano Bezerra de Meneses debruçaram-se na concepção e difusão desse novo paradigma patrimonial alinhando-se às novas correntes de pensamento que enxergavam a cidade como um organismo complexo, produto e produtor de relações sociais no presente, acumuladora de tempos e, por isso, acumuladora de sentidos, de agentes e de referências múltiplas.

É neste contexto de quebra de paradigmas que o órgão patrimonial paulista voltará seus olhares e ações, ao longo da década de 1980, para diversas vilas da cidade de São Paulo; como a própria Vila Maria Zélia e a Economizadora, na região da Luz. Nascimento (2011), aponta que tais conjuntos urbanos atraíam atenções por serem espaços que amalgamavam testemunhos materiais e simbólicos do modo de morar e viver popular e operário, tradicionalmente excluídos dos recortes temático-espaciais patrimoniais, tendo então a oportunidade inédita de serem “legitimados pelos saberes técnicos da arquitetura e do urbanismo, ao mesmo tempo em que cobertos pelo manto das comunidades e dos atores sociais.”¹⁹²

Valores arquitetônicos, urbanísticos, históricos, sociais, afetivos e simbólicos foram mobilizados afim de justificar seu tombamento como exemplar tradicional da formado de morar operariado paulista no começo do século XX, ao mesmo tempo que também apresentava traços específicos e excepcionais, como indicado pela historiadora Maria Auxiliadora Guzzo Decca em parecer técnico: “quanto ao projeto e implantação a vila “Maria Zélia” parece ser única”.¹⁹³ O porte do conjunto, com mais de 200 residências inter-relacionadas e diversas outras edificações de caráter coletivo e uso comunitário, tornaram a Vila Maria Zélia uma “Cidade em Miniatura” e, para a arquiteta Diana Danon, um “documento vivo e ímpar na cidade de São Paulo”.¹⁹⁴

190 RODRIGUES, 2018, p. 61.

191 SMITH, 2006.

192 NASCIMENTO, 2011, p. 177.

193 CONDEPHAAT (1985). **Processo de tombamento n.24268/85 - Vila Maria Zélia**, p. 35-62, v.1.

194 *Ibidem* p. 152-159.

Danon indicou ainda que o conjunto, apesar de ter passado por transformações, apresentava “uma leitura clara de VILA OPERÁRIA”.¹⁹⁵ Por fim, a arquiteta conclui solicitando o tombamento em caráter de urgência – paradoxalmente não em função da ameaça de demolição das edificações públicas abandonadas pelo INSS¹⁹⁶ e já em estágio de arruinamento, fato que verdadeiramente motivou a abertura do processo de tombamento no órgão – mas em razão das sucessivas reformas realizadas pelos moradores que, segundo ela, “vem descaracterizando suas residências”¹⁹⁷ desde o desvinculamento da vila à indústria e da venda das casas aos seus moradores. Ou seja, além de construir uma proposta de tombamento que se baseia em uma narrativa elitista atrelada à figura do empreendedor industrial e aos atributos de excepcionalidade e originalidade do conjunto, o órgão ainda ignorava a historicidade da vivência dos moradores e, de certa forma, os “incriminava” em razão das alterações realizadas nas unidades para adaptação da arquitetura original às suas novas necessidades.

A conselheira relatora do caso, Alzira Lobo de Arruda Campos, corroborando com as considerações feitas nos pareceres técnicos, posicionou-se favoravelmente ao tombamento da Vila Maria Zélia que era, segundo ela, “marco simbólico da cidade de São Paulo” e que tinha seu valor “reconhecido consensualmente pela sociedade civil e pelos meios acadêmicos”.¹⁹⁸ O tombamento foi deliberado e deferido,¹⁹⁹ mas em razão de complicações burocráticas e das dificuldades em notificar os proprietários, a homologação da resolução de tombamento ocorreu apenas em 1992.²⁰⁰

Naquele mesmo ano, o CONPRESP também homologou o tombamento da vila e da fábrica.²⁰¹ Assim como no âmbito estadual, o tombamento municipal apoiava-se na história dos trabalhadores e na temática da habitação operária de modo a construir uma narrativa que legitimasse a importância de tal bem cultural para a cidade, entretanto, na resolução municipal a memória dos trabalhadores e moradores eram mobilizadas logo em primeiro plano, para posteriormente serem acrescidos os valores históricos, arquitetônicos e urbanísticos da Vila.

195 *Ibidem*.

196 Instituto Nacional de Seguro Social, uma autarquia do Governo do Brasil vinculada ao Ministério da Economia que recebe as contribuições para a manutenção do Regime Geral da Previdência Social.

197 CONDEPHAAT (1985). **Processo de Tombamento n.24268/85 - Vila Maria Zélia**, p. 155, v.01.

198 *Ibidem*, p. 446 e 447, v.03.

199 Sessão Ordinária de 24 de setembro de 1990, Ata nº887. Proteção ao traçado urbano e ao conjunto de imóveis situados na “Vila Maria Zélia”, compreendendo as 24 quadras do perímetro e a praça localizada na entrada do conjunto.

200 Resolução SC 43/92 publicada no Diário Oficial do Estado em 19 de dezembro de 1992.

201 Resolução 39/CONPRESP/92 alterada e complementada em 1995 para Resolução 01/CONPRESP/95.



159



160

161



162



163



165



167



168



164



166

169

A nova possibilidade de pensar o patrimônio operário integrado às memórias dos trabalhadores e seu modo de viver apresentava-se como uma questão central no início dos anos 1990, como apontado por Scifoni (2017), evidenciando uma renovação conceitual do órgão, naquele momento se propondo mais aberto às contribuições e participação popular.²⁰² Tal postura é marca de um tempo em que o próprio campo patrimonial se reformulava inscrito em um contexto geral de reabertura política do país, com o recente fim do Regime Militar, e de redemocratização das relações sociais com a promulgação de uma nova Constituição Federal. Entretanto, apesar desses testemunhos da história extraoficial, da memória popular e cotidiana, aparecerem nos estudos e resoluções de tombamento, na prática essa aberturapouco apareceu durante a preservação e gestão da Vila Maria Zélia depois de tombada.

136 *“A participação comunitária foi com efeito ampliada nas representações jurídicas do patrimônio cultural feita pelos órgãos estaduais como o Inepac²⁰³ e o Condephaat na primeira metade dos anos 80. Não se pode negar o seu significado tendo em vista a história da preservação no Brasil, embora se deva ressaltar que as interlocuções dos órgãos oficiais com as populações locais ficaram circunscritas à esfera dos tombamentos e da valoração, ou seja, restritas às representações oficiais. Ainda nos anos 80, na gestão do patrimônio o saber técnico dos arquitetos preponderou de modo evidente. Foram raros os momentos em que moradores, usuários ou entidades diariamente envolvidas no uso dos bens tombados foram consideradas. [...] A participação dos moradores se revelará ponto nevrálgico e delicado na atuação dos órgãos de preservação nas vilas operárias.”²⁰⁴*

No caso da Vila Maria Zélia, a relação dos órgãos de preservação com os moradores – um diálogo que engloba diferentes atores sociais com visões diversas e, alguns vezes, opostas – foi extremamente conflituosa desde o princípio. Deborah Neves, técnica do Condephaat, conta que “as memórias dos moradores em relação ao tombamento são bastante negativas. A primeira queixa é justamente acerca do pedido, que partiu de uma pessoa não moradora da Vila, seguida da questão de que os moradores não foram

202 SCIFONI, 2017, p. 183.

203 Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro.

204 NASCIMENTO, 2011, p.160 e 170.

consultados acerca do tombamento”²⁰⁵, alguns argumentavam que sequer foram notificados oficialmente do tombamento e muitos não compreendiam o funcionamento do instrumento e os procedimentos a ele atrelados.²⁰⁶ Esse distanciamento entre esfera pública e comunidade local gerou prejuízos tanto de ordem material, visto que sem entendimento e orientações muitos proprietários realizaram reformas que descaracterizaram partes do conjunto, quanto simbólicas, já que não existiam projetos de salvaguarda da memória dos antigos moradores, muitos deles descendentes dos primeiros operários que moraram na Vila, ou mesmo programas de educação patrimonial para os novos habitantes e/ou visitantes.

“A questão do tombamento veio assim: foi tombado e não se pode fazer mais nada, mas nunca ninguém acompanhou nada. E aí cada um que tinha a casa aqui dentro, que vendia a casa [...] no final dos anos 1980 e ano 1990, mesmo muitas casas foram vendidas, e muita gente nem sabia que era tombado.” (Moradora A)²⁰⁷

“Uma coisa que eu acho importante que fique registrado é que o processo de tombamento se deu totalmente à revelia da comunidade [...] Além do crescimento das famílias, as casas foram caindo [...] há todo um problema, também, com a durabilidade do material, das construções. [...] e além dessa revelia total, é a incompreensão de ouvir a comunidade. Porque quando chegam as cartinhas é só multa e processo.” (Moradora A)²⁰⁸

“Essa gestão (do patrimônio) não deve se limitar somente aos bens materiais, mas inserir as pessoas que estão usufruindo esses bens materiais, e infelizmente não foi o que aconteceu.” (Morador B)²⁰⁹

205 NEVES, 2017.

206 SCIFONI, 2017, p. 184.

207 SCIFONI, 2015, p. 15-16 apud NEVES, 2017.

208 SCIFONI, 2017, p. 185.

209 *Ibidem*.

A experiência de gestão compartilhada

Esse cenário de obras particulares que provocavam a descaracterização volumétrica e paisagística da paisagem típica da vila operária aliada ao completo abandono dos edifícios públicos já em avançado e perigoso estado de arruinamento levou ao ajuizamento de uma ação civil pública por parte do Ministério Público Estadual, que enquadrou tanto os moradores, quanto os órgãos de patrimônio e o INSS como réus e responsáveis pela deterioração do patrimônio tombado. A audiência conciliatória ocorreu apenas em 2015, quando deliberou-se que os órgãos de patrimônio deveriam realizar um processo de “recharacterização participativa” na Vila, incluindo tanto um levantamento da situação física dos imóveis, quanto o envolvimento da população em atividades de educação patrimonial.²¹⁰

Iniciou-se, então, uma nova fase de aproximação entre os agentes sociais envolvidos com a Vila por meio do projeto “Oficinas de Memória Vila Maria Zélia”, uma experiência de gestão compartilhada do bem tombado, a partir de um convênio firmado entre o Departamento do Patrimônio Histórico da cidade de São Paulo (DPH) e a Rede Paulista de Educação Patrimonial (REPEP), sob coordenação da geógrafa e professora da Universidade de São Paulo (USP) Simone Scifoni, contando ainda com a colaboração da Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo (UPPH).

“essa experiência objetivou criar momentos e espaços de diálogo entre os diferentes sujeitos da preservação, tendo como ponto de partida a valorização da memória coletiva, das narrativas construídas pelos seus moradores a partir da experiência vivida no lugar. Partiu-se do pressuposto de que a salvaguarda deste patrimônio operário e do trabalho da cidade de São Paulo somente se efetivaria com o envolvimento de seus moradores, em um processo horizontal, dialógico e participativo.”²¹¹

²¹⁰ *Ibidem*, p. 186.

²¹¹ SCIFONI, 2017, p.186.

O projeto pautava-se nas premissas de estímulo à participação social e interlocução local, a partir da proposição de atividades que exploravam o campo da educação patrimonial, concepção que entende o processo de aprendizagem horizontalmente, onde as trocas de conhecimentos, técnicos e populares, se dão em vias de mão-dupla.²¹² O trabalho foi sintetizado em três etapas: 1) a formativa - voltada aos grupos, coletivos, lideranças locais e órgãos de preservação se reunidos com a finalidade de estreitar a relação e produzir estratégia de trabalho e abordagem junto aos moradores; 2) a etapa de sensibilização, que focou na experiência e memória dos moradores da Vila, tanto sobre a história do lugar quanto sobre o impacto do tombamento em seu cotidiano;²¹³ e por fim a etapa 3) planejamento participativo, que constituiu-se em um espaço de discussão e escuta coletiva, reunindo todos os sujeitos do patrimônio daquele lugar e visando definir uma agenda coletiva de trabalho para buscar soluções aos desafios impostos na Vila - tanto da perspectiva do patrimônio cultural quanto da relação com o poder público de modo geral, e também das relações entre os múltiplos grupos de moradores do conjunto.²¹⁴

Simone Scifoni, em entrevista à autora, pontuou que a partir daquele esforço conjunto a *Associação dos Moradores* se reaglutinou em torno de um ideal comum: a preservação da Vila Maria Zélia. No relatório elaborado ao final do trabalho, a geógrafa afirmou categoricamente - e de forma inédita até então - que a “culpa” pelas descaracterizações do conjunto não deveria recair sobre os moradores, discurso que era difundido desde a época do tombamento. Scifoni revelou ainda que ficou claro durante o processo que os moradores finalmente se sentiram contemplados pelas ações públicas, diferentemente das inúmeras vezes anteriores em que foram apartados das discussões sobre a patrimonialização e preservação da Vila. Ela conclui destacando que, a partir de então,

“[...] eles se organizaram, foram atrás do Prêmio Rodrigo Melo Franco [...] teve uma coisa que eu acho que desdobrou positiva dessa reaglutinação, desse novo gás e do fato deles se sentirem valorizados - que era uma coisa que não

²¹² *Ibidem*, p. 187.

²¹³ Foram organizadas uma roda de conversa sobre o significado de morar na Vila Maria Zélia e uma roda de memória com o tema “Quando a casa vira patrimônio”. À finalização da fase de sensibilização, foi elaborada a atividade “Cartografia da memória”, que buscou sinalizar as referências espaciais dentro do processo de memorialização dos moradores, mapeando experiências pessoais e articulando-as a marcos territoriais. SIMONE Scifoni, **Tombamento e participação social: experiência da Vila Maria Zélia**, 2017, p. 188.

²¹⁴ NEVES, 2017.

acontecida – o trabalho mostrou que tinha alguém que estava os ouvindo [...] o Relatório teve um papel importante na visão que os moradores têm deles mesmos.”²¹⁵

O reconhecimento do trabalho dos moradores pelo Prêmio Rodrigo Melo Franco²¹⁶ coroou essa nova fase da relação entre a comunidade e os bens patrimonializados da Vila Maria Zélia, aquele foi um momento de consolidação dos moradores enquanto sujeitos do patrimônio.

Identificou-se a partir desses encontros a multiplicidade de memórias e passados de temporalidades distintas reunidos no presente da Vila, Neves (2017) pontua que “é importante que todos entendam que a história da vila continua depois de seu tombamento, que vidas se desenvolvem e novas tradições são criadas”²¹⁷, pois o tempo do patrimônio é sempre o tempo presente e as referências do patrimônio são sempre fruto da relação deste tempo presente, vivo, em constante transformação e seu passado. Os fatos do passado devem ser rememorados e mobilizados no presente de forma a tensionar a realidade do presente. Cabe, então, a todos que de alguma maneira estabelecem vínculos com esse patrimônio “pensar na Vila Maria Zélia como representativa de vários tempos e histórias, visando o respeito ao instituto do tombamento e também aos moradores”.²¹⁸

Se, por um lado, foram elaboradas medidas concretas buscando reverter a histórica desarticulação entre os órgãos públicos de patrimônio e os moradores da Vila Maria Zélia que se refletia nocivamente no próprio patrimônio, o imbróglio com o INSS, atual proprietário dos edifícios de uso público coletivo, mantém-se até os dias atuais. A única exceção é, exatamente, o Armazém 9 ocupado pelo *Grupo XIX de Teatro* que, em conjunto com a comunidade, vem ressignificando o patrimônio tombado através dos usos culturais e artísticos. No relatório sobre a “Recaracterização Participativa”, Scifoni destacou o papel do *Grupo XIX* nesse processo de resgate de memórias da Vila, apontando as peças teatrais realizadas pelo grupo como “um lugar privilegiado para que o público possa refletir sobre a condição de preservação do patrimônio no Brasil”.²¹⁹

215 Simone Scifoni em entrevista à autora, 2021.

216 Promovido pelo Iphan, desde 1987, o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade prestigia, em caráter nacional, as ações de preservação do patrimônio cultural brasileiro que, em razão da originalidade, vulto ou caráter exemplar, mereçam registro, divulgação e reconhecimento público. Ver mais a respeito: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/172>.

217 NEVES, 2017.

218 NEVES, 2017.

219 SCIFONI, 2015, p. 11.

Renato Rebouças, integrante do Grupo XIX, também discorre sobre o feliz e bem sucedido encontro entre a companhia teatral e a Vila Maria Zélia. Segundo ele:

“(As) manifestações artísticas se integraram à realidade daquela comunidade, em espaços que literalmente se confundiam: o comércio, as residências, o céu e o chão, enfim, todo aquele ambiente participava do espetáculo, transformando a cidade, um espaço cotidiano, em espaço teatral [...]. O próprio espaço urbano se apresentava como o verdadeiro lócus da representação.”²²⁰

Após esse mergulho profundo no processo de patrimonialização da Vila Maria Zélia e na trajetória que o Grupo XIX de Teatro vem trilhando nela junto a seus moradores, pode-se concluir que o trabalho da companhia teatral naquele território foi muito além de uma simples experiência teatral, constituiu-se verdadeiramente em uma residência artística naquele lugar, ajudando a consolidar uma vocação da Vila para “ações culturais que colocam em reflexão e problematizam o patrimônio cultural da cidade”, como propõe Scifoni (2015), e servindo como exemplo de boa integração entre atividades culturais e moradia popular em conjuntos históricos.²²¹ Os laços criados, as trocas geradas, as atividades partilhadas e as transformações estimuladas demonstram uma participação ativa do Grupo em diversos aspectos da vida social da vila, que através de iniciativas culturais pode inspirar experiências de apreensão do espaço urbano, resgate de memória, novas formas de viver e experimentar a cidade.

“Buscar na cidade, em seu espaço público/urbano o uso, é buscar um território onde se possa dialogar junto, em relação, reestabelecendo seus potenciais, recompondo seus espaços dilacerados e redefinindo sua dimensão através da geografia do corpo, do indivíduo social, afetiva e efetivamente. [...] Habitar a Vila Maria Zélia fez entender que ela própria é material de pesquisa e acervo. Encenar por suas ruas e edifícios, junto à sua comunidade, significa utilizar o ambiente urbano para induzir à participação, à construção de situações, a buscar identidade e diversidade, sobretudo pelas pessoas reais das cidades”.²²²

220 CARDOSO, 2008, p. 81 apud REBOUÇAS, 2010, p. 114.

221 SCIFONI, 2015, p.12.

222 REBOUÇAS, 2010, p. 108.



© JONATAS MARQUES.COM

170



171

Prédios tombados ameaçam ruir, e Grupo XIX de Teatro tenta manter um deles

179



172

180 Moradores da Zona Leste de SP serão premiados por preservação



174



175



173



176

Grupo XIX faz evento para reformar telhado

181



177



178

O Grupo Pandora de Teatro, Perus e a “rebelião da memória”

Quem construiu Tebas, a cidade das sete portas?

Nos livros estão nomes de reis; os reis carregaram
as pedras?

E Babilônia, tantas vezes destruída, quem a
reconstruiu sempre?

Em que casas da dourada Lima viviam aqueles que a
edificaram?

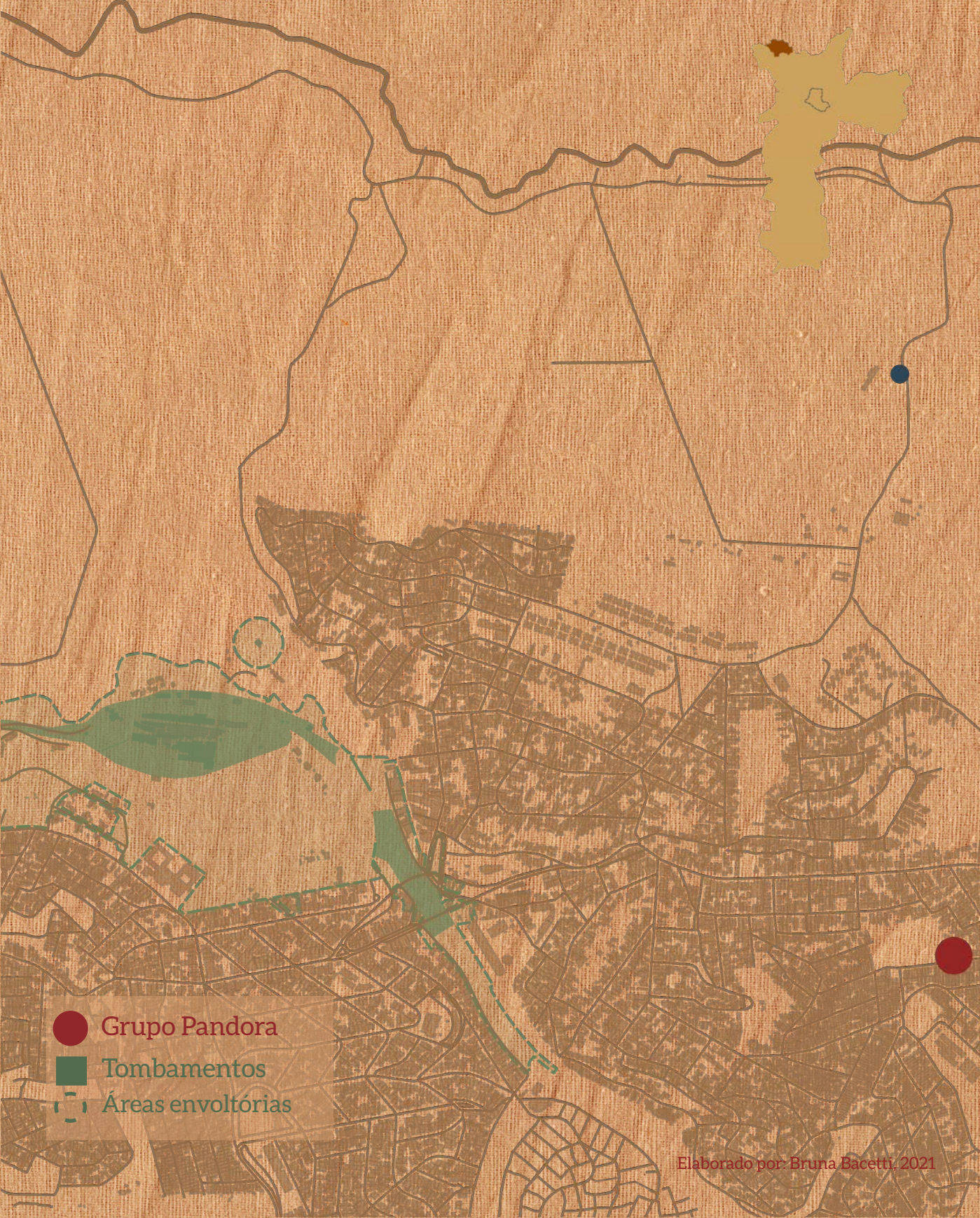
No dia em que a Muralha da China ficou pronta, para
onde foram os pedreiros?

A grande Roma está cheia de arcos-do-triunfo: quem
os erigiu?

Quem eram aqueles que foram vencidos pelos césores?

Bizâncio, tão famosa, tinha somente palácios para
seus moradores?

“Perguntas de um trabalhador que lê”, Bertolt Brecht



- Grupo Pandora
- Tombamentos
- ⋯ Áreas envoltórias

O Grupo Pandora de Teatro, Perus e a “rebelião da memória”

O teatro na periferia

O Grupo Pandora de Teatro foi formado em 2004 por jovens atores e moradores de Perus, distrito do extremo noroeste da cidade de São Paulo, a partir do projeto *Teatro Vocacional*²²³ da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo. O grupo estruturou-se nas bases teóricas e práticas do chamado “teatro de grupo” e optou por manter seus ensaios e apresentações no próprio bairro de origem, 35 quilômetros distante do centro econômico e cultural do município. A captação de recursos para o subsídio de suas atividades sempre esteve intensamente atrelada a políticas públicas, programas e editais de fomento à arte e à cultura de vinculação municipal, estadual ou federal.

O ano de 2007 foi um marco para a consolidação da identidade do coletivo,²²⁴ que, já intensamente integrado a sua realidade local, passou a se relacionar mais estreitamente com a história do bairro, a qual se confundia com as histórias das próprias famílias de seus integrantes. Assim, os atores e criadores passaram compartilhar memórias de fatos importantes para a região em suas peças, definindo como um dos eixos de trabalho da companhia a mobilização de acontecimentos do passado à luz das dinâmicas do presente. Foi intencionando teatralizar o cotidiano daquele lugar e de seus habitantes, as histórias que eles cresceram ouvindo, os lugares e momentos que povoam seus imaginários, que os integrantes do grupo iniciaram a pesquisa “*Teatro, Memória e Território*”.

“Sobre fazer teatro na periferia. Sobre resistir na periferia. Sobre fomentar arte na periferia. Sobre nossa casa. Sobre nós. [...] Seguir em frente, mas olhando no espelho. Sempre em frente, mas de olho no espelho retrovisor.”

223 Política pública municipal implantada em equipamentos educacionais e culturais da periferia da cidade de São Paulo) visando a iniciação de jovens nas artes cênicas e o estímulo à criação de grupos de teatro amador.

224 Foi neste mesmo ano que o grupo teve seu primeiro projeto contemplado pelo VAI (Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais), apoio financeiro para coletivos culturais da cidade de São Paulo, em especial das regiões com precariedade de recursos e equipamentos culturais.

*Lembrar como se fosse amanhã. Qual é a palavra para se lembrar do que ainda se vive? A memória do que está por vir. Rememória, como quem mostra uma ferida.”*²²⁵

Mais uma vez com o apoio do projeto *Teatro Vocacional*, o grupo iniciou o processo de estudo e (re)conhecimento que resultou na montagem da peça “*A Revolta dos Perus*” contando em 70 minutos de apresentação 70 anos de história do bairro. Ao investigar fatos registrados nos documentos oficiais, decidiram os justapor e contrapor às memórias dos moradores locais para, a partir de um olhar crítico como quem “escova a história à contrapelo”,²²⁶ selecionar e reencenar momentos de opressão e de resistência, de violência e de mobilização.

As cenas se estendem desde a formação e crescimento do bairro em torno da Companhia de Cimento Portland Perus, destacando a organização sindical dos “Queixadas”, a descoberta de uma vala comum com corpos de presos e perseguidos políticos do Regime Militar e as reivindicações populares do presente sintetizadas em um ato “corajoso e poético, pois não traz a decadência como limite, mas ressalta também as utopias”,²²⁷ traduzindo em imagens e textos acessíveis a necessidade urgente da população, principalmente dos jovens das periferias, se apropriar do lugar ao qual pertencem, colocando-se como protagonistas e sujeitos de suas próprias histórias e resistindo “assim na vida como no teatro, cheios de sonhos, medos, inseguranças, coragem, conflito, memórias”.²²⁸

“[...] vimos que nossas próprias histórias poderiam ser a base de criação dos nossos espetáculos e encontramos um protagonismo nesse processo, em que a criação partia da vontade de compartilhar das nossas origens e do que ocorreu em nosso território décadas atrás, olhar o passado e criar relações com o presente. Vimos o teatro como uma ferramenta potente para o resgate histórico e a preservação da memória de um bairro periférico.” (Lucas Vitorino, ator e diretor do Grupo Pandora).²²⁹

225 DUARTE, T. e VITORINO, L. (org.), 2016, p. 10.

226 Ver a respeito: LOWY, Michael. **“A contrapelo”**. **A concepção dialética da cultura nas concepções de Walter Benjamin (1940)**. 2011.

227 VITORINO, L. e GRUPO PANDORA DE TEATRO, 2019, p. 138.

228 *Ibidem*.

229 VITORINO, L. e GRUPO PANDORA DE TEATRO, 2019, p.116.

É neste ponto que o grupo se depara com uma nova e rica fonte de pesquisa, a memória coletiva, que não é única e nem homogênea naquele território, mas que promove grande adesão das lembranças de luta e resistência nos discursos e imaginários da maioria de seus moradores. A partir da apreensão de recordações individuais ou de grupos os atores puderam, então, contar “histórias que a História não conta”²³⁰ e desvelar “o avesso do mesmo lugar”,²³¹ trazendo à superfície novos (e velhos) fatos e personagens pouco valorizados e/ou representados. Esse processo de criação a partir de lembranças cotidianas é legitimado pela fala de Eclea Bosi, quando esta defende que as narrativas testemunho dos acontecimentos passados apresentam a verdadeira dimensão da complexidade do real, em todas as suas nuances, “bem mais que um documento unilinear” e elege a memória como “um apoio sólido para a construção do presente e [...] uma verdadeira matriz de projetos”.²³²

A atividade do grupo – não só com a montagem da peça propriamente dita, mas com o estabelecimento de uma ampla rede de interação com a comunidade por meio de conversas, atos artísticos e aulas públicas – contribui para o resgate de memórias locais que, em última instância fortalecem laços de identidade forjados naquele território há décadas. Tal identidade é constantemente acionada e trabalhada no presente, gerando uma consciência da comunidade sobre a história do lugar que é a sua própria história também, ou seja, cria-se uma “autoconsciência geográfica” a respeito do espaço que ocupam e das relações que com ele estabelecem.²³³

Mais uma vez, esse “trabalho da memória” (BOSI, 2012) realizado pela companhia configura uma estratégia por meio da qual os atores e os moradores de Perus reivindicam seu direito à memória, à cultura e à cidade usando como estratégia de luta e mobilização suas próprias referências culturais locais ao enxergar o passado não como “um refúgio, mas uma fonte, um manancial de razões para lutar”²³⁴ que, por fim, recria e fortalece o sentimento de pertencimento e enraizamento das pessoas com espaço que habitam.

230 ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA. **Samba-enredo “História para ninar gente grande”**. 2019.

231 *Ibidem*.

232 BRUCK, 2012, p. 197.

233 MORAES, 1988, p.44. apud BEZERRA, 2011, p. 28.

234 BRUCK, 2012, p. 198.

*“o ser humano tem uma raiz por sua participação real numa coletividade, que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. [...] Há nos habitantes do bairro o sentimento de pertencer a uma tradição, a uma maneira de ver que anima a vida das ruas, das praças, dos mercados e das esquinas.”*²³⁵

Esse movimento de mergulho num passado ainda muito presente na paisagem e nas narrativas sobre o bairro resultou na montagem de *“Relicário de Concreto”*, que estreou em 2013 inspirado nas potentes memórias dos trabalhadores da Companhia de Cimento Portland Perus e da Greve dos Queixadas durante a década de 1960. Sétimo espetáculo do *Grupo Pandora*, criado com o apoio da 20ª Edição do *Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo* da Secretaria Municipal de Cultura e mais um marco na trajetória do coletivo, a peça é uma sensível e afetiva aproximação dos atores com os moradores do bairro, principalmente por meio da escuta de seus relatos orais. Ao teatralizar memórias de luta e resistência, contrapondo-as aos registros encontrados nos documentais oficiais e relacionando-as a discussões pertinentes aos dias atuais, o grupo dá voz e palco a cada morador que se vê projetado nos personagens e cenas, ampliando o alcance de suas falas e de suas experiências de vida e estimulando um processo de empoderamento coletivo.

“O maior significado ao encenar a história dos moradores de um bairro periférico (que também são nossas histórias) é a troca e o diálogo que se amplia, propondo uma relação de apropriação e cumplicidade com o ato de lembrar. Conhecer determinado fato que ocorreu aqui traz uma nova percepção do nosso lugar e do que é pertenc(er) a este território chamado Perus, que entalha em nós inúmeros contornos e formas que a palavra resistência pode produzir, os quais potencializam nossas dramaturgias, confluindo para um resgate e a valorização da memória oral do bairro. Propomos assim a criação de narrativas de resistência, enfrentando o desvanecer destas histórias de luta e injustiças.” (Lucas Vitorino, ator e diretor do Grupo Pandora).²³⁶

235 BOSI, 2012, p. 199.

236 VITORINO, L. e GRUPO PANDORA DE TEATRO, 2019, p.118.

A identidade Queixada moldada em cimento

A Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus (CBCPP) instalou-se no bairro de Perus em meados da década de 1920, aproveitando-se da proximidade com a Estrada de Ferro Perus-Pirapora (EFPP), ramal ferroviário da Estrada de Ferro São Paulo-Jundiaí (antiga São Paulo Railway), que promovia a ligação da região com o município de Cajamar onde localizavam-se grandes jazidas de calcário, principal matéria-prima necessária à produção de cimento. A CBCPP foi considerada a primeira grande companhia produtora de cimento do país, em função de seu maquinário de alta tecnologia e da sua capacidade de produção regular e em larga escala. Na década de 1940, a fábrica já era a principal fornecedora de cimento usado nas obras de grande porte durante a urbanização da capital paulista (por exemplo, na construção do Viaduto d Chá, túnel e viadutos da Avenida Nove de Julho e Biblioteca Mario de Andrade).²³⁷

Inaugurada em 1926, a fábrica transformou totalmente o bairro de Perus, acelerando seu povoamento e urbanização principalmente em função da construção de três vilas destinadas à habitação dos operários e suas famílias recém-chegados à região e de algumas casas reservadas à administração, as vilas operárias eram: a Vila Triângulo, a Vila Portland e a Vila Fábrica. Além da construção de símbolos materiais que contam a história da imbricada relação entre fábrica e ambiente, começaram a ser formados laços de sociabilidade dos operários entre si, deles com os demais moradores e de todos com o território.

Apesar do tempo e do espaço da fábrica dominarem todas as instâncias da vida dos moradores da área, os trabalhadores conseguiram superar o controle exercido pelo “mau patrão” J.J. Abdalla e se mobilizar em torno de reivindicações a partir do sindicato batizado de “Queixadas”²³⁸, utilizando-se da técnica da “Não-violência ativa” ou “Firmeza Permanente” em seus protestos e paralisações. A primeira greve aconteceu em 1958 e resultou em vitória dos trabalhadores, contribuindo para a consolidação da organização operária que resultou na construção da Sede do Sindicato dos Queixadas por meio de arrecadação e mutirão coletivo. Em 1962, eles voltaram exigir maiores salários e melhores condições de

237 SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Catálogo da Exposição Cimento Perus: Patrimônio que te quero vivo!** São Paulo, 2017. p. 13.

238 Apelido dado aos trabalhadores pelo comportamento do grupo semelhante ao de um tipo de porco que, ao se sentir em perigo, une-se em grupo e bate o queixo, já que eles permaneciam unidos para conseguir obter seus direitos.

trabalho, a greve se estendeu por sete anos, o conflito foi judicializado e só terminou em 1969, já durante o regime da Ditadura Militar, com o ganho de causa e direito de indenização aos funcionários. Tal ato, conhecido como a “Greve dos 7 anos” ou a “Greve dos Queixadas” é, ainda hoje, a greve operária mais longa que se tem notícia na história brasileira, transformando o espaço da fábrica de Perus e seus trabalhadores em símbolos de resistência e luta e moldando a identidade do lugar e de seus moradores (descendentes ou apoiadores dos “Queixadas”).²³⁹

“Ser Queixada é um estado de espírito, uma posição. [...] Essa fábrica é parte do nosso corpo. O cimento que sai daqui corre nas nossas veias! [...] Nós amamos esse lugar, amamos cada metro quadrado dessa pele de concreto que reveste a alma de nosso amor! Fábrica Portland Perus, queremos melhores condições de trabalho, não queremos ficar parados, queremos trabalhar, mas com nossos direitos garantidos! Não sou nenhum louco, estou aqui porque represento a voz dos Queixadas, eu sou todos nós. [...] Viva a luta Queixada! Viva! Ninguém entra até que sejam garantidos nossos direitos! A Fábrica vai ficar parada até que ela seja nossa!” (Trecho da Cena 01 da peça “Relicário de Concreto”).

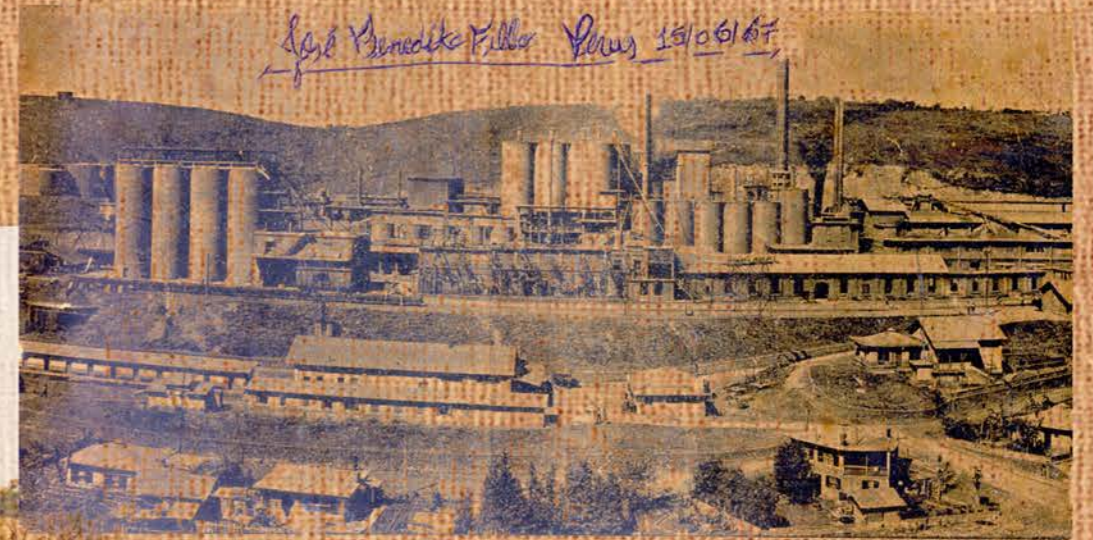
Ao retornar ao trabalho após os sete anos de paralisação, os Queixadas continuaram a denunciar os administradores da CBCPP por corrupção e reivindicavam a autogestão da fábrica. Em 1973, uma passeata que reuniu moradores e operários pedindo melhores condições de vida e trabalho – preocupados com a poluição ambiental causada pelo pó de cimento que as chaminés da fábrica expeliam na atmosfera prejudicando os trabalhadores e os moradores do entorno da fábrica, que sempre estava encoberto pela poeira branca, uma marca visual da paisagem – foi considerada a primeira manifestação ecológica da cidade de São Paulo.²⁴⁰ Sem atender às reivindicações dos funcionários e sem cumprir com os acordos judiciais, o complexo falido foi confiscado pelo Governo Federal em 1974 e, mesmo depois de vendido, a continuidade da má gestão e do funcionamento precário levaram a companhia ao encerramento definitivo das atividades em 1987, resultando no esvaziamento gradual das casas e das atividades do entorno imediato da fábrica.

²³⁹ Ver a respeito: ANDRÉ, Jessica Aparecida Moreira; ASSIS, Larissa Gould de. **Queixadas: por trás dos 7 anos de greve**. 2013.

²⁴⁰ CONPRESP (1989). **Processo de Tombamento 1989-0.002.597-0 - Antiga Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus**, p. 123.



CIMENTO PERUS



FABRICA DE CIMENTO PERUS



6 de 1935

O patrimônio do trabalho e do trabalhador

A partir da interrupção das atividades produtivas do complexo industrial, iniciaram-se os processos de patrimonialização do conjunto – que compreendia a fábrica, as vilas operárias, a ferrovia, a pedreira bem como suas áreas envoltórias – no âmbito estadual e municipal. Essa evolução e transmutação do bem real produtivo para um bem cultural patrimonializado gerou inúmeros debates e conflitos, dada a diversidade de referências atreladas ao conjunto e os muitos sujeitos sociais envolvidos na questão. Cada processo apresenta suas particularidades e, se por um lado, podem ser identificadas algumas convergências e até complementaridades, os estudos mostram abordagens totalmente diferentes entre si.

152 Em 1980, é aberto no CONDEPHAAT o estudo de tombamento da Estrada de Ferro Perus-Pirapora a pedido da *Associação Brasileira de Preservação Ferroviária* (ABPF), acreditando-se que o reconhecimento institucional e a consequente preservação cultural pudessem garantir a salvação do bem frente ao sucateamento iminente pelo qual ele passava – sendo um dos últimos exemplares do modal ferroviário ainda em funcionamento no país àquela época. Tal pedido se insere e reflete o momento de revisões e ampliações metodológicas e conceituais pelo qual passava o órgão de patrimônio estadual e o campo patrimonial brasileiro como um todo durante a década de 1980,²⁴¹ ao mesmo tempo que também expõe as fragilidades e limitações práticas deste período de transição. Resumidamente, com o processo de redemocratização política em curso e a reincorporação da participação social – principalmente das minorias – nas discussões e tomadas de decisão acerca das políticas públicas, vimos uma mudança de paradigma no campo patrimonial, resultando em uma tentativa de superação do chamado “Discurso Autorizado do Patrimônio”²⁴² – extremamente técnico e atrelado a valores estético-estilísticos, de antiguidade e excepcionalidade – e no alargamento do arcabouço patrimonial nacional, ou seja, aquilo que se entendia por patrimônio, em uma tentativa de apreensão da cidade como bem cultural em sua totalidade de camadas e sentidos.²⁴³

241 Ver a respeito: RODRIGUES, Marly. **Imagens do passado; a instituição do patrimônio em São Paulo: 1969-1987.** 2000; **Dossiê: Democracia, Patrimônio e Direitos: a década de 1980 em perspectiva.** Anais do Museu Paulista. 2020.

242 Ver a respeito: SMITH, Laurajane. **Uses of heritage.** 2006.

243 Ver a respeito: MENESES, Ulpiano Bezerra de. **A cidade como bem cultural: áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance na preservação do patrimônio ambiental urbano.** 2006.

Com o andamento dos estudos sobre a área, os técnicos perceberam a estreita relação e interdependência da ferrovia com o conjunto fabril e, intencionando salvaguardar tal composição ambiental e cultural, incluíram o complexo da CBCPP no escopo do tombamento com vistas ao reconhecimento daquela memória social, entretanto tal proposta não conseguiu se efetivar durante as tratativas finais para aprovação e homologação do processo. Ao fim e ao cabo, o tombamento estadual de 1987 reconheceu apenas elementos do patrimônio ferroviário diretamente ligados à EFPP (acervo, algumas instalações e parte dos trilhos), mostrando que apesar das tentativas de inclusão das novas pautas e referências culturais contra-hegemônicas, os discursos endossados nas aprovações ainda eram intensamente vinculados a valorações de cunho histórico e econômico.²⁴⁴ Tal dissonância entre teoria e prática nas ações de patrimonialização são melhor sintetizados por Motta (2000), que diz:

*“Constata-se que as lutas e reivindicações surgidas nos anos 70 e 80 criaram novas representações discursivas para as práticas de preservação, mas poucas mudanças ocorreram nas ações de seleção de bens culturais como patrimônio para preservação. Poucos foram os tombamentos de imóveis e sítios que representavam a diversidade cultural enunciada nos discursos e, desse modo, foi pequena a contribuição para a construção de um novo acervo protegido e, conseqüentemente de referência para um novo quadro para a memória social, que levasse os grupos sociais a se identificarem com outro patrimônio.”*²⁴⁵

Já na esfera municipal, a proteção do complexo industrial foi iniciada em 1989 a partir de solicitação realizada Administração Regional de Perus com apoio de ex-trabalhadores da fábrica, “os Queixadas”, e da Associação Brasileira de Preservação Ferroviária. A presença dos operários, sujeitos sociais da história local, como um dos atores responsáveis pela solicitação do tombamento já denota a consciência desse grupo quanto à importância do reconhecimento público e da preservação daquele conjunto de bens – por eles considerados portadores de referências culturais dignas de

244 JERONYMO, 2016, p. 87-111.

245 MOTTA, 2000, p. 18.

patrimonialização – e, por outro lado, indica também a pré-disposição da municipalidade às demandas populares sob o contexto de redemocratização política do país e da implementação dos dispositivos reunidos na Constituição Federal de 1988, especificamente aqueles que versam sobre o direito à cultura e ao patrimônio cultural: Artigos 215, 216 e 216-A.

*Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os **bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira** [...].*

*§ 1o **O Poder Público, com a colaboração da comunidade**, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.*

(CONSTITUIÇÃO FEDERAL BRASILEIRA, 1988) (grifos nossos).

É marcante a definição da Carta quanto à importância da participação ativa dos sujeitos sociais e comunidades nos processos de levantamento, reconhecimento, proteção, fomento e divulgação do conjunto bens materiais e imateriais que compõem o patrimônio cultural nacional em suas mais diversas origens, formas e modos de expressão e manifestações. Destaca-se também, a postura que o poder público deveria assumir a partir de então como mediador das relações entre a sociedade e suas referências culturais e mantenedor de uma política participativa, democrática e aberta a todos, de modo a garantir a preservação das memórias plurais que compõem a memória nacional.

Passando dessa breve contextualização em perspectiva nacional, pode-se destacar também como fator decisivo para o atendimento a um tombamento fortemente

atrelado à preservação da memória operária e de seus modos de trabalho e convivência o cenário político da cidade de São Paulo. Sob gestão da Prefeita Luiza Erundina, eleita pelo Partido dos Trabalhadores (PT), a Secretaria de Cultura, coordenada pela filósofa Marilena Chauí, havia estabelecido um conjunto de políticas públicas voltadas à ampliação do acesso à cultura e seus meios de reprodução, priorizando as minorias e as classes não elitizadas, estruturada a partir da chamada “*Cidadania Cultural*”²⁴⁶ que entendia a *Cultura* como:

*“um fato ao qual temos direito como agentes ou sujeitos históricos; como um valor ao qual todos têm direito numa sociedade de classes que exclui uma parte de seus cidadãos do direito à criação e fruição das obras de pensamento e das obras de arte.”*²⁴⁷

Essa ideologia de trabalho encontrou grande sintonia com o viés do requerimento da Administração de Perus. Em carta endereçada à diretora do DPH à época, Déa Ribeiro Fenelon, constava uma pedido de preservação que não se limitava ao reconhecimento dos atributos históricos do bairro, da indústria e da ferrovia, mas ia além, propondo de antemão projetos de requalificação e reutilização dos espaços a serem protegidos, prevendo também um trabalho de recuperação, coleta e registro da memória operária que ainda povoava o imaginário local.

*“[...] acredito ser de fundamental importância buscar desenvolver um projeto que garanta tanto a **preservação da memória, quanto da história de Perus**. Tal projeto, com toda certeza, pode ser desenvolvido em conjunto pela Administração Regional de Perus, Secretaria de Cultura, através do DPH, Centro Cultural Ajoá-Perus e escolas da região. [...] o projeto estaria preocupado em recuperar antigas fotos, documentos e artigos de jornal, ao mesmo tempo que buscaríamos coletar depoimentos de velhos moradores e de lideranças dos movimentos populares e sindicais. O desenvolvimento deste projeto será decisivo **para preservar tanto a história do bairro, como a dos seus agentes sociais**. [...] uma assessoria deste Departamento seria bem-vinda*

246 Ver a respeito: CHAUI, Marilena de Souza. **Política cultural, cultura política e patrimônio histórico**. 1992.

247 CHAUI, 1992, p. 39

para buscarmos a **recuperação da memória do movimento operário da região**. [...] gostaria de contar com a colaboração técnica deste Departamento na elaboração de um **projeto de Revitalização e preservação da Estrada de Ferro Perus-Pirapora e da Vila Triângulo**.²⁴⁸ (grifos nossos).

156 A abertura dos estudos para o tombamento municipal tinha como objetos principais a ferrovia e a Vila Triângulo, mas assim como aconteceu no Condephaat, após análises iniciais constatou-se a necessidade de ampliação da área de proteção, que passou a abranger os equipamentos e edifícios fabris, as outras vilas e os equipamentos que faziam parte da trama estruturada em torno da fábrica, um todo articulado a partir do polo que era CBCPP. Se por um lado, a relação dos técnicos do DPH com os proprietários do complexo (família Abdalla) sempre foi complicada – o que dificultou e prolongou a fase de vistorias e levantamento de documentação – o apoio e envolvimento dos ex-trabalhadores da fábrica e moradores do bairro foi fundamental para a identificação e apreensão dos múltiplos sentidos e significados engendrados na paisagem daquele território por parte do poder público.

*“É preciso ressaltar a relevância dessa participação constante dos interessados na preservação da área, imprimindo no parecer técnico o registro de sua memória e possibilitando reconstituir historicamente, através de suas lembranças, a utilidade específica de cada equipamento ou edificação (inclusive muitas que já não existem mais) no espaço da fábrica e na vida no interior das vilas operárias. **Colher depoimentos de cidadãos anônimos significou reconhecê-los como testemunhos de sua experiência social na cidade de São Paulo, tanto quanto aqueles oferecidos pela documentação oficial**.”²⁴⁹ (grifos nossos).*

Desde o início da década de 1980 vários ex-funcionários aposentados da CBCPP começaram a se preocupar com a preservação de “todo o mundo material e também imaterial onde viveram, sonharam, trabalharam e lutaram”, intencionando transformar o espaço da fábrica tão importante para eles – e àquela época já em estado de degradação

248 CONPRESP (1989). **Processo de Tombamento 1989-0.002.597-0 - Antiga Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus**, p. 03.

249 *Ibidem*, p. 89.

– em um Centro de Cultura e Memória do Trabalhador no Bairro de Perus. Em 1987, mobilizaram-se pela preservação da ferrovia no Condephaat depois, em 1989, pelo tombamento da vila Triângulo e, finalmente em 1990, participaram do projeto “Oficinas de Memória” com assessoria técnica do DPH que, com o objetivo de sistematizar as lembranças compartilhadas sobre a área, foram realizadas uma série de entrevistas resgatando as várias vozes que juntas contam a história de Perus.²⁵⁰

O projeto tinha como diretriz a “concepção de cultura inseparável da ideia de direitos e de participação” e objetivo de estabelecer uma prática que estimulasse a “constituição de novos acervos sobre a memória paulistana, a partir de uma perspectiva que evita tanto o estilo acadêmico, como um estilo de intervenção diretiva da memória popular”, propondo debates e reflexões sobre Memória e História. De viés empoderador, o programa era destinado aos grupos, entidades e pessoas interessadas em refletir e documentar suas próprias histórias e trajetória de vida por meio de uma “prática de compreensão de seu presente e de uma relação modificada com o seu passado”. Atendendo a uma demanda da *Associação de Aposentados da Fábrica de Cimento Perus*, o trabalho foi realizado na comunidade e se estendeu a outros setores sociais do bairro, alcançando até mesmo os jovens que estudavam nas escolas da região. A mobilização da comunidade resultou na assinatura pela Prefeitura de um decreto que declarava como bem de utilidade pública a área e as instalações da Fábrica de Cimento Perus para a implantação de um Centro de Cultura e Memória do Trabalhador.²⁵¹

O tombamento foi homologado no ano de 1992, pela Resolução 27/CONPRESP/1992. A proteção foi estendida ao conjunto das instalações da CBCPP (edifício e equipamentos produtivos, as vilas operárias, as residências de serviços e o traçado original das ruas e caminhos do interior da área) considerando seus valores histórico, social, urbanístico e tecnológico; à sede do Sindicato dos Queixadas como símbolo da importância e da memória de luta e resistência dos trabalhadores da fábrica e à Estrada de Ferro Portland-Perus (em ex-officio do tombamento estadual) por seu importante papel de articuladora do território. Destaca-se o processo como um “exemplo singular” de integração da participação popular às ações do poder público, colocando em

250 *Ibidem*, p. 128.

251 *Ibidem*, p. 260-262.

a política de preservação preconizada pela administração municipal do período e, ao nortear a definição do perímetro de proteção e os níveis de preservação com base na possibilidade e no desejo da comunidade local de revitalização das instalações da fábrica, a proposta se mostra no caminho oposto “à utilização da figura do tombamento como ato congelador de estruturas ambientais”.

“Essa foi uma das oportunidades raras que o DPH teve de envolver num tombamento, em um trabalho de preservação de memória, as três divisões que faziam parte estrutural do Departamento desde sua criação em 1975. [...] O Arquivo Histórico (Municipal) ajudou a organizar o acervo do Sindicato dos Trabalhadores, então teve o trabalho de patrimônio documental. A Divisão de Iconografia e Museus fez entrevistas com esses trabalhadores, com os moradores e familiares, houve esse trabalho de memória oral dos trabalhadores. E a (Divisão de) Preservação procurou fechar um tombamento físico, material daquilo que expressa aquelas memórias todas. [...] O processo de instrução foi muito rico neste aspecto dos colegas irem entrevistar os trabalhadores, gravarem entrevista, organizarem o acervo. A gente [...] mapeou um pouco como a fábrica funcionava, o que era mais importante e o que era menos importante, o que talvez merecesse ser preservado e o que não, identificar o zoneamento de uso da fábrica e isso gerou essa resolução de 1992.”²⁵²

Pode-se considerar que tal proposta de tombamento constituiu-se na mesma medida ampla e detalhada, mobilizou tanto documentos da história oficial quanto testemunhos da memória coletiva, promoveu o levantamento das referências culturais materiais e imateriais do território e respeitou e incluiu as demandas pré-estabelecidas pelos moradores no escopo do tombamento. E, por essa gama de fatores, figura como um marco na trajetória do Departamento, traduzindo em ações práticas os avanços conceituais alcançados ao longo dos anos 1970 e 1980, endossando a formação de um “novo quadro social da memória”, como conceitua Motta (2000), ou uma “nova imagem

²⁵² Walter Pires, arquiteto do DPH, em entrevista à autora, 2020.

de patrimônio” que se afasta do “*Discurso Autorizado*” e se aproxima da representação das memórias sociais das minorias, dos valores cotidianos, dos modos de fazer, viver e morar populares.²⁵³

Essa leitura que interpreta os diversos fragmentos espalhados pelo bairro como parte de uma única significância e compreende elementos cotidianos como apoios materializadores de testemunhos e, por isso, passíveis de patrimonialização, alinha-se à conceituação desenvolvida por Meneses (2006) de “patrimônio cultural como fato social”. Essa abordagem alarga o rol de elementos considerados como patrimônio cultural, visto que não é valorizada apenas a dimensão arquitetônica-tipológica, excepcional ou antiga dos conjuntos, mas que busca destacar, no sentido contrário, as “pedras onde estão apoiadas”²⁵⁴ as memórias contra-hegemônicas do lugar e as referências cotidianas dos modos de morar, trabalhar e apropriar o espaço. A inserção do edifício sede do Sindicato dos Queixadas é um exemplo prático da aplicação dessa abordagem, considerado um lugar de memória das lutas e resistência dos operários mereceu valorização por seus atributos simbólicos e não físicos, mas mesmo assim determinantes para os caminhos da história daquele território.

Com o fim da gestão de Luiza Erundina na prefeitura, o projeto do Centro de Cultura e Memória dos Trabalhadores de Perus foi aos poucos perdendo a vitalidade e o conjunto da fábrica entrou num processo de abandono e arruinamento. A questão da fábrica de Perus só voltou a ser pauta de discussões em uma nova gestão do PT, quando a Prefeita Marta Suplicy foi eleita em 2001. Após aprovação da revisão do Plano Diretor Estratégico da Cidade, em 2002, da nova Lei de Zoneamento e de um Plano Regional para Perus, ambos em 2004, que enquadraram a área da fábrica como ZEPEC (*Zona Especial de Preservação Cultural*) e definiram novos usos para o entorno do complexo, foi proposto pelos donos da CBCPP um projeto de reurbanização para a área – prevendo a construção de edifícios residências e de uso misto, um parque, a remodelação viária e melhoramento das vias de acesso à região, além do projeto de restauro e destinação cultural dos elementos tombados, mas que para se concretizar dependia da revisão do tombamento realizado na década anterior. Com vistas atualizar a área passível de

253 Ver a respeito: MOTTA, Lia. **O patrimônio urbanístico e seus usos sociais**. 2017.

254 BOSI, 2003.

proteção e compatibilizar os objetivos da preservação com o projeto urbanístico, a proposta de salvaguarda dos remanescentes da CBCPP sofreu algumas alterações – como redução de perímetro de proteção e exclusão dos elementos que estavam completamente descaracterizados – resultando na homologação da Resolução 19/CONPRESP/2004.

Aproximadamente uma década depois, em 2013, o projeto de requalificação da área da fábrica e do seu entorno ganha um novo impulso e volta a ter seu uso reivindicado publicamente pela comunidade. A partir de uma ação coletiva que reuniu moradores, coletivos culturais, lideranças comunitárias e ex-trabalhadores *Queixadas*, todos conscientes das lutas e das memórias de resistências enraizadas naquele lugar, formou-se o “*Movimento pela Reapropriação da Fábrica de Cimento Perus*”. Uma das principais vertentes de ação do Movimento é a de mobilização coletiva através da cultura, entendendo as manifestações artísticas como um dos pilares para a transformação social da periferia, com isso, já naquele ano, o *Grupo Pandora de Teatro* e a *Comunidade Cultural Quilombaque* promoveram o *I Ato Artístico de Cimento Perus*. A experiência constituiu-se em um grande cortejo pelo bairro com ponto inicial na entrada da fábrica de cimento, lugar de memória, tombado e abandonado, ressignificado pela população como palco onde puderam resgatar fragmentos da história do local e das memórias latentes e fortalecer seus laços de união em torno de uma mesma identidade, de uma mesma luta, de um mesmo sonho. A “rebeldia da memória”, como discorre Bosi (2003), é aquilo que sempre os manteve “unidos no esforço para não esquecer, no trabalho para lembrar e no refazer de suas experiências passadas”.²⁵⁵

*“Podem arrasar as casas, mudar o curso das ruas, as pedras mudam de lugar, mas como destruir os vínculos com que os homens se ligaram a elas? [...] À resistência muda das coisas, à teimosia das pedras, une-se a rebeldia da memória que as repõe em seu lugar antigo.”*²⁵⁶

255 CONPRESP (1989). **Processo de Tombamento 1989-0.002.597-0 - Antiga Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus**, p. 186.

256 BOSI, 1994, p. 452.

O Pandora participou do evento encenando “Relicário de Concreto”, montagem inteiramente construída por reflexões que partiam da narrativa sobre a Fábrica de Cimento Perus e os acontecimentos da Greve dos Queixadas durante o século XX e se conectavam com as questões trabalhistas e a atuação dos sujeitos revolucionários nos dias atuais. Ao transformar em experiência teatral a história de trabalho e luta do bairro a partir da narrativa de um jovem que procura emprego em uma fábrica de cimento e se vê enredado por uma atmosfera de sonho e memória, onde cenas de um passado não muito distante misturam-se às suas angústias e preocupações modernas, os atores criam diálogos que educam e conscientizam os expectadores, em sua maioria habitantes de Perus, sobre seu lugar na história da cidade e do país e seu poder de transformação como agentes do presente.

“Trata-se, enfim, de uma história que se encontra solidamente inserida no cotidiano da população, plena de potencialidades para o debate sobre as relações entre história, memória, educação e arte. Promover esse debate entre os espectadores, professores, alunos e comunidade é o objetivo maior deste projeto. [...] Falar da história da fábrica e dessa resistência de sete anos de greve não é só falar da história de Perus, mas também da história do Brasil. Acredito que, com o teatro, nós podemos ganhar no diálogo, pois é uma força de comunicação, mesmo que seja uma comunicação sensorial, fazendo com que as pessoas também se reconheçam como parte desta história.” (Lucas Vitorino, ator e diretor do Grupo Pandora).²⁵⁷

“O papel da comunidade cultural é resgatar a história da região. Temos esperança de recuperar o espaço da Fábrica, que já teve o primeiro ponto de lazer do bairro, [...] além de criar espaços de lazer e conhecimento na região, (fazendo com que) a cidade de São Paulo conheça melhor a história de um de seus bairros”. (Rodolfo Vetore, integrante do Grupo Pandora).²⁵⁸

257 BBC Brasil. **Moradores da Periferia de São Paulo lutam por espaços culturais**. 24 de out. de 2012. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/10/121023_palanque_periferia_cultura_bg.

258 PORTAL APRENDIZ. **Educação no chão da fábrica**. 17 de dez de 2013. Disponível em: <https://portal.aprendiz.uol.com.br/arquivo/2013/12/17/cultura-e-educacao-no-chao-de-fabrica/>.



188



189



191



190



192



193



194



195

Memórias soterradas

É interessante notar como, a partir da experiência teatral proposta e desenvolvida pelo Pandora, abriu-se um campo de busca por novas formas de abordagem e reflexão acerca das questões patrimoniais locais. Além das temporadas de apresentação do grupo incluem sempre as unidades dos CEUs (Centros Educacionais Unificados) nas periferias da cidade de São Paulo – muitas vezes únicos equipamentos de cultura desses bairros – são realizadas também rodas de conversa, debate e aulas abertas em locais públicos, principalmente escolas da região.

“[...] trabalhamos numa perspectiva de trazer o conhecimento local e usá-lo no aprendizado do aluno. E dentro da Fábrica existe um universo de saberes, desde a industrialização da cidade até as greves laborais. [...] Dessa maneira, é possível mostrar de forma crítica o lugar onde eles vivem [...] educação por meio do patrimônio.” (Regina Borboto, EMEF Cândido Portinari).²⁵⁹

Em 2014, no bojo desse processo de fortalecimento e resgate da história e da memória local e nacional pelos coletivos do bairro, foi organizado pelo CEU Perus um evento sobre os 50 anos do Golpe Militar chamado “*Memória e Resistência*”. A proposta dos encontros era refletir acerca de episódios ocorridos na região durante o regime ditatorial, discutindo os contextos em que ocorreram e problematizando as permanências e reflexos no cotidiano atual dos moradores do bairro. O primeiro momento destacado foi a *Greve dos Queixadas* (1962-1969) e a resistência dos trabalhadores da Fábrica de Cimento Perus mesmo sob forte repressão dos militares; para isso, realizou-se uma aula pública sobre as lutas operárias e as formas de enfrentamento não-violentas dos *Queixadas* que contou com a presença de professores, sindicalistas e militantes do bairro. Além de discutir e problematizar o passado, o evento foi uma oportunidade de debate sobre a importância da desapropriação da CBCPP com vistas a transformação das instalações em um espaço multiuso da Universidade Livre Coletiva, do Centro de

²⁵⁹ *Ibidem*.

Lazer, Cultura e Memória do Trabalhador, além de abrigar núcleos de pesquisa e formação, assunto que voltou a ser discutido em audiências públicas posteriormente.

O segundo destaque vinculou-se a uma memória ainda mais sensível, pouco acessível/acessada e debatida no curto período democrático em que vivemos, relacionada à descoberta de uma vala clandestina no Cemitério Municipal Dom Bosco, em Perus, onde mortos e desaparecidos políticos foram enterrados como indigentes no início da década de 1970. O Cemitério Dom Bosco é um lugar umbilicalmente ligado ao Regime Militar. Construído em 1971, na gestão de Paulo Maluf, implantado longe do centro da cidade e em uma área de difícil acesso no bairro, era o local de enterro dos chamados indigentes, mortos anônimos ou aqueles cujas famílias não tinham recursos para bancar o sepultamento; por essas razões, foi considerado o destino ideal para receber e ocultar corpos de vítimas da repressão militar e das chacinas efetuadas pelo “Esquadrão da Morte”.²⁶⁰

Alguns familiares e organizações de militantes desaparecidos já sabiam da existência da vala clandestina desde o fim dos anos 1970, entretanto a conjuntura política do país ainda - sob forte repressão e censura - não permitiram que a descoberta fosse tornada pública naquele momento. Essa “memória subterrânea” (Pollak, 1989) dos crimes da ditadura só começou a vir à tona após a redemocratização política do país, em 1990, quando o jornalista Caco Barcelos fazia buscas nos arquivos do Instituto Médico Legal da Cidade de São para seu livro “Rota 66” e acabou desenrolando toda uma trama de mortes escamoteada nos documentos oficiais que o levou até o Cemitério. Lá o repórter conheceu e contou com a ajuda de Antônio Pires Eustáquio, morador do bairro e administrador do cemitério entre 1976 e 1992, para juntos revelarem a história da vala.²⁶¹

A prefeita, à época, Luiza Erundina prontamente se comprometeu em garantir a segurança da investigação e criou uma Comissão responsável pelos ritos de exumação e identificação das 1049 ossadas e 500 corpos de crianças²⁶² encontrados em sacos sem qualquer tipo de identificação. Também foi instaurada uma CPI (Comissão Parlamentar

260 Ver a respeito: ANTONINI, Anaclara V. **Vala Clandestina de Perus**. 2019.

261 Ver a respeito: **Vala de Perus - Podcast**. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/vala-de-perus-o-podcast/>.

262 Vítimas do surto de meningite que atingiu a Cidade de São Paulo na década de 1970 e foi sistematicamente censurado por setores do governo

de Inquérito) na Câmara Municipal de São Paulo para apuração dos crimes relacionados à vala comum.

Esse momento de abertura da vala, exumação das ossadas e início do trabalho de investigação da CPI constituiu-se num marco para o país, um momento de abrupta ruptura da narrativa histórica brasileira – considerando que a transição do regime ditatorial para a democracia deu-se de forma “lenta, gradual e segura”, a partir de um pacto de silêncio e permanências das elites. A publicização dos fatos com alto potencial de impacto sobre a sociedade – a qual passou a partilhar do luto e da indignação pelos mortos, que antes era um sentimento restrito aos familiares – configurou-se em um “exercício público de evocação que permitiu ampliar o conhecimento sobre a história e as memórias da ditadura”.²⁶³

165 O Cemitério de Perus transmutou-se imediatamente em um suporte que espacializa e materializa a memória da dor, da violência estatal e do abuso de poder. Um lugar de memória, mas também um lugar de consciência, de reflexão, de crítica que impulsionou o movimento de busca pela verdade e justiça em nome dos mortos ou torturados pela Ditadura Militar brasileira. O exercício de rememoração desses horrores de um passado muito próximo constitui permanente lembrança de um tempo ao qual não devemos voltar e, para isso, não podemos esquecer, um passado que deve estar sempre presente garantindo “o deciframento do que somos, à luz do que não somos mais” (Nora, 1984), ou seja, a construção de um futuro diferente do passado.

“O regime da memória social mudou e o papel das vítimas se tornou relevante. Tornou-se lugar comum considerar que, ao contrário da facticidade do passado que não pode ser alterada, o seu sentido forçosamente se transforma ao sabor das intenções, disputas políticas e expectativas (Ricoeur, 2007). Esta dinâmica aproxima o passado do futuro quanto à sua abertura e indeterminação, bem como quanto à porosidade da ação dos sujeitos históricos, abrindo uma janela de oportunidades para se estabelecer e transmitir novas narrativas.”²⁶⁴

263 TELES, 2018.

264 *Ibidem*, p. 304.



196



197



198



199



201



200



202

COMUM

A partir dessa disputa de memórias estabeleceu-se um debate público em torno dos sentidos e implicações desse passado “desenterrado”, dos processos e atores sociais dele participantes, culminando na constituição de uma consciência coletiva acerca da política repressiva do período e o quanto dela ainda não foi superado. Intencionando traduzir essas questões em performances que o *Grupo Pandora* estruturou o projeto do “Núcleo de Pesquisa e Criação Reminiscências” – contemplado, em 2017, pelo 30º edital do Programa Municipal de Fomento ao Teatro na Cidade de São Paulo e enquadrado na linha de investigação “Teatro, Memória e Território” já desenvolvida pela companhia anteriormente – que reflete a história nacional à luz dos acontecimentos no bairro, neste caso, focalizando o período do Regime Militar e seu tensionamento no presente.

“Partindo da ideia de que conhecer a história do bairro onde moramos e trabalhamos é uma das formas de entender o passado e construir a nossa identidade, ficou evidente a importância de falar sobre a Vala Comum. O caminho, para isso, consistia em relacioná-la à história do bairro de Perus e a um momento da história recente do Brasil. Porém, como abordar um assunto que é tema pertinente nos espaços acadêmicos e nas discussões sobre os direitos humanos, mas ainda não encontra um lugar expressivo na educação básica? Como construir nesse espaço um conhecimento histórico escolar acerca do tema a fim de torná-lo significativo no contexto em que o professor atua e para os sujeitos com os quais atua?” (Adriana de Paula, atriz do Grupo Pandora, moradora e professora em Perus).²⁶⁵

O espetáculo “COMUM”, encenado em 2018, baseia-se no descobrimento da vala clandestina no Cemitério Dom Bosco, apresentando três histórias que orbitam em torno do acontecimento em dois tempos passados diferentes. Os atores encenam a construção da vala por dois coveiros e a vida de uma jovem estudante que se aproxima do ativismo político, ambos no início dos anos 1970, e a busca incansável de um jovem, durante a

265 VITORINO, L. e GRUPO PANDORA DE TEATRO, 2019, p. 11.

a década de 1990, para descobrir a verdade sobre o desaparecimento de seus pais durante o regime militar.²⁶⁶

“O processo de resgate da memória nunca é simples, ainda mais uma memória assim tão dolorida e escondida, os ditos crimes contra a humanidade que foram varridos para baixo do tapete, o massacre de uma geração e a impunidade de assassinos condecorados. Acessar essas memórias não é algo fácil, não só pelo peso delas, mas pela forma como são omitidas; unir esses fragmentos é um processo lento, histórico e revolucionário, é rememorar lembranças jamais contadas sobre ocultamentos físicos, ideológicos e políticos.” (Caroline Alves, atriz do Grupo Pandora e moradora de Perus).²⁶⁷

A montagem, ao mesmo tempo que teatraliza de maneira didática e acessível momentos da história nacional, vai além, explorando aquilo que há de comum entre o ontem e o hoje e estimulando a plateia a refletir sobre as reminiscências do passado no presente; um exemplo desta postura, é a permanência do aparato repressivo do regime ditatorial ainda presente em muitas abordagens das polícias nas cidades brasileiras configurando verdadeiras necropolíticas, ou políticas de morte, que se estabelecem nas suas periferias, incidindo principalmente sobre as vidas dos jovens negros.²⁶⁸

“[...]estamos falando de um passado extremamente atual. Os crimes expostos em cena estão acontecendo neste momento. [...] Na periferia, onde o genocídio da juventude é uma realidade que bate à porta a todo instante, a palavra “AUSÊNCIA” também se faz presente, por isso as palavras “MEMÓRIA” e “JUSTIÇA” devem caminhar junta.” (Caroline Alves, atriz do Grupo Pandora e moradora de Perus).²⁶⁹

266 *Ibidem*, p. 20.

267 *Ibidem*, p. 120.

268 Ver a respeito: ALVES, Jaime. **Topografias da violência: necropoder e governabilidade espacial em São Paulo**. 2011; SINHORETTO, Jacqueline, MORAIS, Danilo de Souza. **Violência e racismo: novas faces de uma afinidade reiterada**. 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/revestudsoc/10010> ; G1 RJ. **Pretos e pardos são 78% dos mortos em ações policiais no RJ em 2019: ‘É o negro que sofre essa insegurança’, diz mãe de Ágatha**. 06 de jun. de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/06/06/pretos-e-pardos-sao-78percent-dos-mortos-em-aco-es-policiais-no-rj-em-2019-e-o-negro-que-sofre-essa-inseguranca-diz-mae-de-agatha.ghtml>

269 VITORINO, L. e GRUPO PANDORA DE TEATRO, 2019, p. 121.

“Passados trinta anos desde a abertura da vala de Perus, o jornalista (Caco Barcelos) entende a execução de militantes políticos e os crimes praticados pela PM como faces do mesmo fenômeno: a violência de Estado. “Em 2020, em plena pandemia, a Polícia Militar de São Paulo matou mais de 500 pessoas apenas no primeiro semestre”, diz. “Em seis meses, mais do que a ditadura matou em 21 anos”. Caco Barcelos faz referência aos 434 mortos e desaparecidos políticos listados no relatório final da Comissão Nacional da Verdade. [...] A violência de Estado tem muitas faces. A história da vala de Perus nos apresenta algumas delas. A perseguição política, a tortura, a prática do extermínio como forma paradoxal de conter a violência por meio do terror, a falsificação de laudos e outros documentos, o desaparecimento forçado e a ocultação de cadáveres. Nenhuma delas desapareceu. [...] Escrever sobre a vala de Perus em 2020 é falar dos mortos, dos desaparecidos e dos ocultados de ontem e de hoje. Para nos lembrar que a luta e a vigilância não dão trégua. E que a democracia está aí para ser conquistada. Todos os dias.”²⁷⁰

“Na elaboração da Constituição Cidadã de 1988, a vinculação ao Exército foi mantida, e os decretos da ditadura continuam vigentes. Hoje, de acordo com o artigo 144 da Constituição, as PMs seguem sendo forças auxiliares e reservas do Exército. Se durante a ditadura a PM caçava o inimigo da nação, que era o subversivo, hoje, pelos mapas da violência, os inimigos são os negros e moradores de periferia.”²⁷¹

“[...] o que vimos nesta quinta-feira (6) deve se confirmar como a maior chacina da história do Rio de Janeiro [...]. Não pode ser considerado normal. A matança promovida na favela do Jacarezinho precisa escandalizar a sociedade [...]. Supostamente, não temos pena de morte, mas, até agora, já temos oficialmente 25 mortos em uma única favela do Rio de Janeiro em um dia. [...] As sequelas que ficam são imensas.” (Bruno Sousa, Jornalista e cofundador do LabJaca (laboratório de dados e narrativas da favela do Jacarezinho)).²⁷²

270 VANNUCHI; VILATA, 2021, p. 206 e 214.

271 MERLINO, 2018, p. 09.

272 FOLHA DE SÃO PAULO. **Vi a maior chacina da história do Rio de Janeiro acontecer na minha favela.** Opinião. 07 de maio de 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/05/vi-a-maior-chacina-da-historia-do-rio-de-janeiro-acontecer-na-minha-favela.shtml>

Além das apresentações, o grupo desenvolveu uma série de atividades durante o período de pesquisa para embasar a montagem do espetáculo, os estudos se dividiam em três eixos: 1) As memórias da Ditadura Militar Brasileira e suas implicações históricas; 2) A resistência dos coletivos teatrais e suas vertentes estéticas e 3) A descoberta da vala clandestina do cemitério Dom Bosco em Perus. Os temas foram abordados e discutidos em oficinas, aulas públicas, debates, sessões de cinema, atos artísticos coletivos dentre outros eventos promovendo e incentivando um entendimento mais amplo pela população sobre o lugar onde vivem, suas histórias e memórias.

“Um dos compromissos desse espetáculo é levar essa história para cada vez mais pessoas que a desconhecem, principalmente moradores do bairro de Perus, local onde foi encontrada a maior vala clandestina (registrada até o momento) do período da ditadura militar brasileira, uma história tão próxima de nós geograficamente, mas tão distante historicamente. [...] HOUVE UMA DITADURA NO NOSSO PAÍS, houve apagamento, houve ocultação de cadáver, houve MEMORICÍDIO, houve impunidade, negligência, e precisamos urgentemente falar sobre isso.” (Caroline Alves, atriz do Grupo Pandora e moradora de Perus).²⁷³

Esse conjunto de atividades propostas pelo Grupo Pandora caminham em paralelo com as ações educacionais no bairro, funcionando também como ferramenta educativa, uma educação através da memória e do patrimônio cultural. As peças e aulas públicas contribuem para a complementação da grade curricular escolar que não se aprofundam nesses episódios tão presentes e importantes para a história local de Perus e de seus moradores. Muitos professores das escolas da região fazem questão de elaborar aulas que falam especificamente sobre a história da vala comum no contexto ditatorial e, além de abordar o conteúdo em sala de aula, organizam visitas ao Cemitério Dom Bosco e ao *Centro Cultural Canhoba* – sede do Grupo Pandora de Teatro – para conferir apresentações do grupo e estimular debates sobre o passado, o presente e o futuro.

²⁷³ VITORINO, Lucas e GRUPO PANDORA DE TEATRO, 2019, p. 120.

*“Professor de História na região, Rogério, aos 44, faz questão de trazer as diversas histórias que a população ainda desconhece. “Pedagogos e historiadores lutam para cada vez mais interagir com o lócus da história e mostrar, assim, outras realidades aos alunos. Perus possui muitas histórias e tê-las em livros e artigos onde os alunos consigam acessar ajuda a manter a história viva”. Para o educador, abordar esses fatos nas aulas faz com que o aluno “amplie seu conhecimento, quebre paradigmas e tenha um olhar participativo no bairro, mesmo a ditadura sendo ainda um período sombrio de nossa história”.”*²⁷⁴

*“Fui percebendo a importância de compartilhar com a juventude essa memória do território, pouco abordada nas escolas e no Brasil em geral”, lembra Caroline. “Essa memória permanece soterrada, por isso é tão importante trazê-la a público e contar para os mais jovens que existiu uma ditadura no Brasil. A gente não pode esquecer disso, para que as mortes e outras atrocidades não se repitam.” (Caroline Alves, atriz do Grupo Pandora e moradora de Perus).*²⁷⁵

274 VANNUCHI, C; VILATA, L., 2021, p. 114.

275 *Ibidem*, p. 115.

Perus: território cultural

Percebe-se que as ações dos grupos sociais do bairro estão sempre bem integradas, constituindo uma agenda de temas comuns discutidas a partir das mais diversas vertentes e que traduzem em imagens e linguagem acessível as questões que permeiam a história e a dinâmica atual do bairro. Tal associação de coletivos culturais levou a criação de uma rede bem estruturada e capilarizada que atinge e mobiliza a grande parte dos moradores locais, o *Movimento pela Reapropriação da Fábrica de Cimento Perus*, que já se reúne há décadas e apresenta como pauta principal a reivindicação pela desapropriação da fábrica da CBCPP visando a readequação e ressignificação do espaço – tombado, porém abandonado por seus donos – para constituir um Centro de Memória, Cultura, Lazer, Educação e Formação Local.

Segundo dados do Mapa da Desigualdade 2020 elaborado pela Rede Nossa São Paulo, Perus tem a 35ª maior população entre os 96 Distritos da Cidade de São Paulo, com 88.387 habitantes, dos quais 48,8% são pretos ou pardos (18ª colocação no município), 48,2% são jovens de 0 a 29 anos (8ª colocação no município) e 51,2% são do sexo feminino (11ª colocação no município). No entanto, os índices relacionados à cultura mostram um enorme desequilíbrio na oferta de espaços e equipamentos culturais presentes no bairro em comparação com o centro da cidade, região melhor provida de opções de lazer e cultura. Perus conta apenas com 2,26 equipamentos públicos de cultura (estadual ou municipal) a cada 100.000 habitantes, ou seja, 1 equipamento cultural municipal para todo o distrito: a sala de cinema SPCine Perus.²⁷⁶

Entretanto, ao analisarmos os dados referentes às ocupações culturais – espaços formados e geridos por coletivos e movimentos culturais das periferias da cidade, contando com apoios pontuais da iniciativa pública por meio de editais, programas e leis de fomento e incentivo – Perus é o segundo distrito do município melhor colocado, contando com 19 equipamentos do tipo. Tais dados revelam, por um lado, o desinteresse pelo investimento e a quase completa ausência do poder público (em suas mais diversas

265 REDE NOSSA SÃO PAULO. **Mapa da Desigualdade 2020**. Disponível em: <https://www.nossasaopaulo.org.br/2020/10/29/mapa-da-desigualdade-2020-revela-diferencas-entre-os-distritos-da-capital-paulista/>.

escalas) no desenvolvimento cultural de Perus, mas, ao mesmo tempo, legitimam a potencialidade de organização e mobilização comunitária dos moradores da área, criando e mantendo seus próprios espaços de convivência e lazer.

Destaca-se aqui a *Ocupação Cultural Canhoba – Cine Teatro Pandora* e a *Comunidade Cultural Quilombaque* como polos articuladores dos diversos movimentos sociais do bairro, que disponibilizam seus espaços tanto para atividades artísticas, quanto para realização de reuniões, debates e assembleias comunitárias do Movimento pela Reapropriação da Fábrica de Cimento Perus. Em 2013, no contexto de revisão do *Plano Diretor Estratégico da Cidade de São Paulo* (PDE), os coletivos integrantes do Movimento se dividiram em comissões de forma a extroverter para o restante da cidade as décadas de luta da comunidade local por espaços e políticas públicas que priorizassem e qualificassem o território de Perus, reivindicando uma posição do poder público quanto à elaboração de um dispositivo de proteção e fomento que contemplasse a diversidade de vozes, atores sociais e referências culturais e naturais ali presentes e atuantes. A comissão de diálogo ficou encarregada de acompanhar as reuniões públicas referentes à revisão do PDE e se reunir com representantes da Prefeitura de São Paulo para apontar as necessidades da região noroeste assim como sua fundamental importância para o patrimônio cultural e natural municipal.

O caso da Fábrica de Cimento de Perus foi tomado como um dos guias para as discussões acerca da interface urbana do patrimônio cultural, um dos focos da revisão do Plano Diretor. Em conjunto com a *Iniciativa pelos Territórios Culturais* – associação derivada do *Movimento Belas Artes* (MBA) que interpretava questões de cultura e patrimônio a partir de recortes mais amplos da paisagem propondo alternativas de desenvolvimento sustentável com viés educacional e cultural – a *Universidade Livre Colaborativa* (programa dialógico de construção de conhecimentos e ações coletivas que envolveu o *Núcleo de Estudos da Paisagem do LabCidade* da FAUUSP e moradores da região de Perus) e o próprio *Movimento pela Reapropriação da Fábrica de Cimento Perus*, foi elaborado o potente e inovador instrumento do *Território de Interesse da e da Paisagem* (TICP), por meio da intensa participação de movimentos sociais, associações

de bairro, produtores culturais, representantes das artes cênicas, cinema, músicos e cidadãos em geral. Calcado na investigação e apreensão do território a partir da diversidade e de suas referências culturais e naturais, no estímulo à participação social, e em uma forma de gestão e apropriação mais democrática e afetiva dos lugares da cidade.

“É um conceito que não veio do poder público para a sociedade, e sim da sociedade para o poder público. É a construção da sociedade na busca de valorizar o que é importante para ela, procurar soluções que não são aquelas dos grandes investimentos, mas a do cotidiano, rumo à uma cidade relevante e humana”. (Euler Sandeville, professor da FAUUSP e integrante do Núcleo de Pesquisa da Paisagem do LabCidade – FAUUSP).²⁶⁶

O TICP Jaraguá-Perus – cujo perímetro inicial coincidia com o *Complexo Eco-Turístico-Ambiental*, que será formado pelo Centro Cultural da Fábrica de Cimento Portland Perus, pelo Centro Temático da Estrada de Ferro Perus-Pirapora e pelo Parque Anhanguera – forma um conjunto paisagístico com outros bens tombados da região e com a aldeia indígena Jaraguá, além de cavas de extração de ouro que datam do início do século XVII, dentre outros valores e referências. O instrumento ainda se encontra em fase de regulamentação e pode agora, durante o novo processo de revisão do PDE, ter seu perímetro final definido e suas diretrizes de aplicação consolidadas, de modo a viabilizar a implantação das propostas educativas, culturais e afetivas de reconhecimento da paisagem e fomentar a produção artística e cultural local, através de programas de vivência, conhecimento e trabalho colaborativos, resultando na autogestão do território pela comunidade e no desenvolvimento social, econômico e cultural do território.

266 PORTAL APRENDIZ. **O que são Territórios de Interesse da Paisagem?** 05 de mar. de 2020. Disponível em:<https://portal.aprendiz.uol.com.br/2020/03/05/o-que-sao-os-territorios-de-interesse-da-cultura-e-da-paisagem-ticps/>.

Mesmo ainda não efetivamente implementado, a criação e o desenvolvimento do TICP Jaraguá-Perus já representam um avanço das políticas públicas municipais de cultura e patrimônio no sentido da abertura conceitual apresentada no *artigo 216 e 216-A* da Constituição Federal de 1988. Ao receber e incorporar as propostas e a participação efetiva da população, propor debates que visavam construir coletivamente as bases do dispositivo e ainda prever a manutenção econômica, social e cultural do território a partir do estímulo às atividades locais.

Por fim, partindo das inúmeras questões levantadas, percebe-se que a paisagem de Perus pode ser apreendida como cenário formado por diversas camadas de historicidade sobrepostas ou justapostas ao longo dos anos, um conjunto de elementos representantes de diferentes tempos passados que se apresentam na paisagem como acúmulo de “rugosidades”, como define Milton Santos, aquilo “que fica do passado como forma, espaço construído, [...] o que resta do processo de supressão, acumulação, sobreposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares”.²⁶⁷ Essas rugosidades afetam os habitantes daquele lugar, introjetam-se em suas trajetórias de vida, atravessam seus cotidianos e se expressam em suas ações. A “rebeldia da memória” faz com que as referências de luta e resistência do passado daquele lugar permaneçam vivas no presente, criando em grande parte dos moradores do bairro uma consciência territorializada – que se fortalece e dissemina através de atividades culturais e artísticas críticas – que é mobilizada nas reivindicações por espaços de lazer e cultura, na valorização da memória coletiva, na resistência pautada na “*firmeza permanente*” e etc.

O fazer teatral do Pandora se insere nesse movimento ao buscar, criar e disseminar frestas na realidade desigual e vulnerável das periferias da cidade para, como encontramos nas falas de Simas (2019), “reencantar a cidade, subverter o território em terreiro, entender a cidade como lugar de encontro, comer pelas beiradas driblando os perrengues [...] seguir vivendo e sobrevivendo”. Ancorada em lugares e redes de sociabilidade, essa identidade coletiva resiste ao processo modernizador, homogeneizador e desencantador dos espaços e dos corpos, insurgindo culturalmente

267 SANTOS, 2002, p.140 apud BEZERRA, 2011, p. 33.

contra a ordem estabelecida globalmente²⁶⁸ que sobrevaloriza as referências e fatos do presente²⁶⁹ e se concentra nas áreas culturais e econômicas centrais das cidades. Foi a partir desse processo de resistência e resiliência que se formaram e cresceram diversos projetos e movimentos sociais na área de Perus, como o próprio *Grupo Pandora de Teatro*, a *Comunidade Cultural Quilombaque* e o *Movimento pela Reapropriação da Fábrica de Cimento Perus*, dentre outros.

“A arte e a cultura alimentam o universo imaginário e este amplia e amplifica o repertório de linguagens empoderando o sujeito e a capacidade de transformar a si e ao seu entorno. [...] A arte e a cultura permitem reencontrar com suas raízes, olhar a história dos seus com outros olhos, os que não veem apenas vítimas do flagelo, mas corajosos que venceram a morte pela fome, fortes, resistentes e vitoriosos. [...] Isso descortina e revela seu papel no mundo: reapropriar-se da cidade que seus pais e avós construíram. Já não negam seus lugares e suas histórias. Decidem ficar e mudar a periferia, quebrando as correntes que a segregam, integrando e plantando uma outra cidade para todos. [...] Protagonizado pelos jovens agentes culturais do bairro[...] nos últimos 10 anos fomentando e estimulando, integrando arte, cultura, meio ambiente e educação num plano de inclusão social em desenvolvimento sustentável local sistematizado na proposta do TICP – Território de interesse da Cultura e da Paisagem Perus Anhanguera, Jaraguá e na Rede Viva Periferia Viva. O TICP, transformado em Lei, aprovado no Plano Diretor da Cidade (PDE) em 2014, propõe uma inversão radical nos conceitos de desenvolvimento urbano. Postulando a economia criativa, a arte, a cultura, a educação e o meio ambiente como norteadores e orientadores de desenvolvimento.”

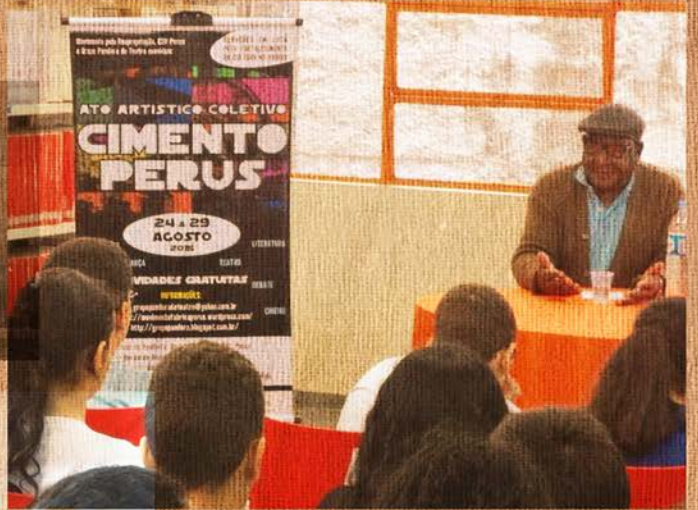
(José Soró, líder da Comunidade Quilombaque).²⁷⁰

268 Ver a respeito: SELDIN, C. **Fabricando Resistências: Primeiras Notas para a Compreensão de Territórios Culturais no Mundo Contemporâneo**. 2012.

269 Ver a respeito: HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. 2014.

270 DUARTE, T. e VITORINO, L. (org.), 2016, p. 72-79.

203



204



205



206



207

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Narrar é resistir

Partindo do entendimento de que “o patrimônio é uma forma de narrar a história das sociedades” (GARCEZ, 2020)²⁷¹, este trabalho buscou identificar exemplos acessíveis e atrativos de comunicação de algumas histórias e memórias que compõem o quadro patrimonial da cidade de São Paulo. A opção por investigar a atividade de companhias teatrais que se ligam direta ou indiretamente a questões do campo patrimonial deve-se pela urgente necessidade de pensar os usos do patrimônio para além da fase de reconhecimento dos bens significativos, descolando-se da perspectiva e do trabalho institucionalizado dos órgãos de patrimônio e adentrando a esfera do cotidiano dos bens patrimonializados, de modo a identificar novas formas garantir a preservação e manutenção dos seus atributos materiais e simbólicos. Isto é, debruçou-se aqui sobre as diversas formas de teatralização de narrativas locais consideradas meios de (re) criação e fortalecimento de laços de sociabilidade, do sentimento de pertencimento e de processos de enraizamento dos grupos sociais com seus espaços de moradia e/ou convivência.

Aloysio Magalhães (1985) em sua conhecida obra “*E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*” é enfático ao afirmar que a preservação patrimonial está direta e intensamente relacionada à participação popular, segundo ele, “a própria comunidade é a melhor guardiã de seu patrimônio [...]. Na verdade não há imóvel que se conserve fechado e vazio. A vida é um elemento de contribuição para a própria permanência da vida.” Desta forma, algumas experiências tratadas neste trabalho, como ação do *Grupo XIX* na Vila Maria Zélia e do *Grupo Pandora* em Perus, colocam-se como exemplos bem sucedidos dessa aproximação fundamental para a permanência dos sentidos patrimoniais ao manterem vivas no imaginário da população a significância de bens até mesmo em processo de arruinamento.

Tal “trabalho da memória” realizado pelos grupos teatrais muitas vezes substitui a própria ação do poder público – no âmbito patrimonial, em específico, e no cultural de maneira mais ampla – ao se ausentar de determinadas regiões, como é o caso de Perus

271 FAU em Prosa - **Patrimônio e crise em perspectiva histórica**. 20 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BHmRHopJZdI&t=2s>.

no extremo noroeste da cidade, ou de implementar políticas públicas segregacionistas e/ou que não contemplam a população local em todas as suas camadas, como acontece na Área da Luz. Esses dois territórios são simbolicamente considerados “periferias” da cidade, o primeiro localizado nas franjas da metrópole e o segundo encravado na zona central, e acabam por se desenvolver à margem do poder institucional a partir de organizações e práticas locais independentes.

Tais iniciativas insurgem culturalmente pelas frestas do sistema econômico, político e social oficiais ao, como afirma Simas (2021), “driblar” as dificuldades e as barreiras impostas nos caminhos institucionais, apostando na reconstrução de laços de sociabilidade a partir da vida cotidiana em comunidade e do resgate de memórias subterrâneas, soterradas, apagadas, que ao fim e ao cabo, consolidam-se como forças de resistência e reinvenção da realidade.²⁷² A experiência do *IMPULSO Coletivo* na Vila Itororó se encaixa totalmente nessa perspectiva, teatralizando, nas brechas do projeto de culturalização daquele patrimônio, a vida cotidiana dos moradores ameaçados de despejo.

Percebe-se nas iniciativas investigadas neste trabalho que ao tratar de patrimônio devemos reconhecê-lo como integrante de todas as partes da vida em sociedade, como campo de disputas, como objeto vivo em constante transformação e ressignificação e testemunho do passado que dá sentido ao presente. O patrimônio se faz a partir da participação social e deve ser por ela mantida, logo, quanto mais poroso à participação da sociedade civil os processos de patrimonialização forem, maiores serão seus significados e mais fortes os laços que os mantêm vivos. A ação do *Teatro Oficina* no Bixiga é exemplar desse fenômeno de reconstrução de simbólica do patrimônio e de como o campo patrimonial possui um papel fundamental na dinâmica urbana da cidade de São Paulo, assegurando direitos culturais e fazendo frente à especulação imobiliária e aos interesses privados há décadas intensamente atuantes na Bela Vista.

Desta forma, a interface entre patrimônio cultural e regulamentação urbanística ascendeu, ao fim do trabalho, como outro ponto chave para discussão. Os limites conceituais dos dispositivos de proteção patrimonial, tombamento e registro, e a

²⁷² Podcast Outro Mundo: **Luiz Antonio Simas**. 04 de julho de 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/05C17XZnU9S3k5YluXqPsX?si=003a84f6295c4ad5>.

a escalada do urbanismo neoliberal acentuaram a necessidade de elaboração de novos mecanismos e estratégias de salvaguarda dos bens culturais mais potentes que, partindo do ordenamento territorial, se propusessem a deliberar sobre usos do solo levando em conta questões culturais. Nesse sentido, a ZEPEC-APC e o TICP se mostraram-se uma boa resposta inicial a tal reivindicação, inclusive por contarem com ativa participação da sociedade civil em sua elaboração, entretanto tais medidas ainda estão longe de se enquadrarem como ideias à realidade municipal, precisando ser melhores regulamentadas e mais amplamente aplicadas na cidade.

Por fim, destacam-se as novas formas de memorialização e comunicação do patrimônio – mais diversas, inclusivas e democráticas – que refletem o processo de alargamento pelo qual o próprio campo patrimonial brasileiro vem passando há décadas. A busca pela aproximação às comunidades e abertura das discussões aos mais diversos sujeitos sociais tem revelado novas formas de leitura e interpretação do patrimônio, por isso, é importante que essas iniciativas, sejam elas governamentais ou independentes, como projetos de educação patrimonial, discussões públicas, roteiros de memória, formação de novos museus sejam destacadas e fortalecidas a partir do envolvimento dos grupos sociais e do financiamento público, leis de fomento, programas de incentivo e projetos voltados à valorização patrimonial. Ao longo deste trabalho foram citados alguns exemplos, como: a experiência de gestão compartilhada desenvolvida na Vila Maria Zélia, as Jornadas do Patrimônio que ocorrem anualmente por toda a cidade e as leis e projetos de fomento à cultura anualmente promovidos pelas Secretarias de Cultura.

Referências Bibliográficas

fontes

AB'SABER, Thales. Cultura: o Teatro Oficina e Aziz Ab'Saber. **Outras Palavras**, fev. 2016. Disponível em: <https://outraspalavras.net/sem-categoria/cultura-sobre-o-teatro-oficina-e-aziz-absaber/> . Acesso em: 26 de mar de 2021.

AFFONSO, Isadora Vidal Pinotti. **Zé Celso versus Silvio Santos: a teatralização da disputa pelo espaço urbano**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade de São Paulo, São Carlos, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-04082020-080621/> . Acesso em: 26 de mar de 2021.

ALVES, Jaime. Topografias da violência: necropoder e governabilidade espacial em São Paulo. **Revista do Departamento de Geografia da USP**, v. 22, 201.

ANDRADE, Paula Rodrigues de. **O patrimônio da cidade: arquitetura e ambiente urbano nos inventários de São Paulo da década de 1970**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ANDRÉ, Jessica Aparecida Moreira; ASSIS, Larissa Gould de. **Queixadas: por trás dos 7 anos de greve**. São Paulo: Editora FAPCOM. 2013.

ARANTES, Antononio A. Patrimônio cultural e cidade. In FORTUNA, C.; LEITE, R. P. (Org.). **Plural de cidade: novos léxicos urbanos**. Coimbra: Almedina, 2009, p. 11-24.

_____. **Paisagens Paulistanas: transformações do espaço público**. Campinas, SP: Editora da Unicamp. São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

ARANTES, OTÍLIA B. FIORI. **Urbanismo em fim de linha: outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica**. SÃO PAULO: EDUSP, 1998.

AZEVEDO, Jorge Peloso de & DONOSO, Marília Gabriela Amorim. Problematização e representação da memória no espetáculo Cidade Submersa. **Revista CPC**, 2013, nº 16, p. 180-190.

AZEVEDO, Jorge Peloso de. **A cidade submersa que encontramos na Vila Itororó: sobre memórias, esquecimentos e o silêncio. Breve relato sobre a atuação do grupo IMPULSO Coletivo junto aos moradores da Vila Itororó (2008-2012)**. São Paulo: Blog IMPULSO Coletivo. 2012. Disponível em: <http://impulsocoletivo.files.wordpress.com/2012/10/a-cidade-submersa-que-encontramos-na-vila-itororo.pdf>.

BARBOUR, Vivian Moreno. **O patrimônio existe? Os sentidos da Vila Itororó. 2017. Universidade de São Paulo, São Paulo**, 2017. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-14122017-112827/> >.

BEZERRA, Pedro Augusto Bertolini. **Formas de resistência na periferia de São Paulo: o bairro de Perus e a força da memória nos movimentos sociais**. Orientador: Léa Francesconi. São Paulo: Trabalho de Graduação Individual, Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011.

BLAY, Eva A. **Eu não tenho onde morar: vilas operárias na cidade de São Paulo**. São Paulo: Studio Nobel, 1985.

BOCA do Lixo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14351/boca-do-lixo>. Acesso em: 10 de jun. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê, 2003.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. São Paulo **Perspec.**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, abr. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011&lng=en&nrm=iso>

BRUCK, Mozahir Salomão. Profa. Eclea Bosi – Memória: Enraizar-se é um direito fundamental do ser humano. In: **Dispositiva**. Entrevista. Minas Gerais. v.1, n. 2. p. 196-199. nov. 2012 / abr. 2013.

CARLOS, Ana Fani A. A reprodução da cidade como “negócio”. In: **Urbanização e mundialização: estudos sobre a metrópole** [S.l: s.n.], 2005.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Política cultural, cultura política e patrimônio histórico. In: **Direito à Memória: Patrimônio Histórico e Cidadania** [S.l: s.n.], 1992.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Direitos Culturais como Direitos Fundamentais no Ordenamento Jurídico Brasileiro**. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

DUARTE, Talita e VITORINO, Lucas (org.). **Efêmero concreto: trajetória do Grupo Pandora de Teatro**. São Paulo: All Print Editora, 2016.

FELDMAN, Sarah, CASTRO, Ana, **Vila Itoororó: uma história em três atos**. Instituto Pedra: São Paulo, 2017.

FILHO, Fausto Salvadori. A força da grana e as coisas belas. In: **apartes: Revista da Câmara Municipal de São Paulo**, São Paulo, n.12, jan-fev, 2015. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/apartes-antiores/revista-apartes/numero-12-jan-fev2015/a-forca-da-grana-e-as-coisas-belas/>.

FORTI, Isabela. **Teatro Oficina: tombamento e zoneamento urbano - parte 1**. IDEA, jan. 2017. Disponível em: <http://institutodea.com/artigo/teatro-oficina-tombamento-e-zoneamento-urbano-parte-1/> . Acesso em: 26 de mar. de 2021.

FORTI, Isabela. **Teatro Oficina: tombamento e zoneamento urbano - parte 2**. IDEA, jan. 2017. Disponível em: <http://institutodea.com/artigo/teatro-oficina-tombamento-e-zoneamento-urbano-parte-2/> . Acesso em: 26 de mar. de 2021.

GALLMEISTER, Marília; MATZENBACHER, Carila. **O talento cultural do Bixiga & o Anhangabaú da Feliz** Cidade. Minha Cidade, São Paulo, ano 15, n. 180.05, Vitruvius, jul. 2015. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/15.180/5617> . Acesso em: 26 de mar. de 2021.

GANATO, Pedro. Ponto de Virada. In: MATE, Alexandre... [et al.]. **Teatro de Grupo na Cidade de São Paulo e na Grande São Paulo: Criações Coletivas, Sentidos e Manifestações em Processos de Lutas e de Travessias**. 1ª edição. São Paulo: Lucias, 2020. Disponível em: <https://issuu.com/spescoladeteatro/docs/livro-teatro-de-grupo> .

GRUPO XIX DE TEATRO. **Hysteria e Hygiene**. São Paulo, 2006

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

JERONYMO, Vanice. **Conflitos, impasses e limites na preservação do patrimônio industrial paulista: o caso da Perus (CBCPP)**. 2016. Universidade de São Paulo, São Carlos, 2016. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-11042017-113516/> > .

KARA-JOSÉ, B. **Políticas Culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização do centro de São Paulo (1975-2000)**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 4.ed. Campinas: Unicamp, 1996.

LEITE, Rogério Proença. Patrimônio e consumo cultural em cidades enobrecidas. **Sociedade E Cultura**, Goiás, 2005, v.8, n.2.

LEMOS, Carlos. **Participação em debate**. In: São Paulo (Estado). Secretaria de Negócios

LIMA, Luciana Piazzon Barbosa. Cidadania cultural e direito à cidade: as políticas culturais em São Paulo na gestão Fernando Haddad. In: CASTRO, Fábio Fonseca de; RODRIGUES, Luis Augusto Fernandes; ROCHA, Renata (Org.). **Políticas Culturais para as cidades**. Bahia: EUFBA, 2018. p. 57-84.

LOWENTHAL, David. **The past is a foreign country**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

LOWY, Michael. "A contrapelo". A concepção dialética da cultura nas concepções de Walter Benjamin (1940). In: **Lutas Sociais**, São Paulo, n.25/26, p.20-28, 2º sem. de 2010 e 1º sem. de 2011.

MACHADO, Rogerio Marcondes. Teatro oficina: patrimônio e teatro. **Os processos de tombamento junto ao Condephaat e ao Iphan**. Arqtextos, São Paulo, ano 16, n. 188.00, Vitruvius, jan. 2016. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/16.188/5905> . Acesso em: 26 de mar. de 2021.

MAGNANI, J. G. C. **Patrimônio Cultural Urbano, “de perto e de dentro”: uma aproximação etnográfica**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v.37, 2018, p. 307-329.

MANFRÉ, Eliane; SANDEVILLE, Euler. **Cultura e Paisagem, uma nova perspectiva no tecido urbano**. observaSP. 25 de nov. de 2014. Disponível em: <https://observasp.wordpress.com/2014/11/25/cultura-e-paisagem-uma-nova-perspectiva-no-tecido-urbano/>

MARINS, Paulo César Garcez. Do Luz Cultural ao Monumenta: sobre a opção pela escala monumental na preservação de uma área de São Paulo. In: BAPTISTA, Dulce Tourinho; GAGLIARDI, Clarissa M. R.. (Org.). **Intervenções urbanas em centros históricos - Brasil e Itália em discussão**. São Paulo: EDUC / PUCSP; CNPq, 2012, p. 145-169.

MATE, Alexandre... [et al.]. **Teatro de Grupo na Cidade de São Paulo e na Grande São Paulo: Criações Coletivas, Sentidos e Manifestações em Processos de Lutas e de Travessias**. 1ª edição. São Paulo: Lucias, 2020. Disponível em: <https://issuu.com/spescoladeteatro/docs/livro-teatro-de-grupo> .

MATZENBACHER, Carila Spengler. **Arquitetura teat(r)al urbanística: transformação do espaço cênico - Teat(r)o Oficina [1958-2010]**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-06122018-171435/> . Acesso em: 26 de mar. de 2021

MC QUADE, Patrícia. **Os Sertões do Grupo Oficina: antes de tudo um teat(r)o político**. Em tese, [S.I.], v.16, n.1, p. 120-137, abr. 2010. ISSN 1982-0739. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3503> . Acesso em: 26 de mar. de 2021.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. “Os “usos culturais” da cultura: contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais”. In: [YAZIGI, Eduardo]. **Turismo: espaço, paisagem e cultura**. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1996. p. [88-99].

_____. A cidade como bem cultural: áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance na preservação do patrimônio ambiental urbano. In: MORI, Victor Hugo; SOUZA, Marize Campos de; BASTOS, Rossano; GALLO, Haroldo (Org.). **Patrimônio: atualizando o debate**. São Paulo: 9aSR/IPHAN, 2006. p. 35-53.

_____. Patrimônio ambiental urbano: do lugar comum ao lugar de todos. **Revista CJ Arquitetura**, n. 19, p. 45-46, 1978.

_____. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. In: SUTTI, Weber (Coord.). **I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: sistema nacional de patrimônio cultural – desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão.** Brasília, DF: Iphan, p.25-39, 2012.

MERLINO, Tatiana. Um estado que mata pretos, pobres e periféricos. **Ponto de Debate**, Fundação Rosa Luxemburgo, n. 19, 2018, p. 09.

METROPOLITANO. Emplasa. Unidade de Ação Comunitária. **Comunidade em debate: Patrimônio Metropolitanos.** Emplasa. Unidade de Ação Comunitária. Comunidade em debate: Patrimônio Ambiental Urbano em São Paulo”, promovido pela Emplasa em 27 set. 1978, p. 8-12.

MORAES, Cyro. **Especulação imobiliária acelera no Bixiga durante a pandemia.** Casa 1, fev. 2021. Disponível em: <https://www.casaum.org/especulacao-imobiliaria-acelera-no-bixiga-durante-a-pandemia/> . Acesso em: 26 de mar. de 2021

MOTTA, Lia. “O patrimônio urbanístico e seus usos sociais”. In: PAES, Tereza & SOTRATTI, Marcelo (orgs.). **Geografia, turismo e patrimônio cultural. Identidades, usos e ideologias.** São Paulo: Annablume, 2017. pp. 89-113.

MOTTA, Lia. **Patrimônio Urbano e Memória Social: discurso e práticas de preservação, 1975/1990,** 2000, Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Orientador: Paulo André Leira Parente.

MUNIZ, Claudia Andreoli. **Os cortiços no patrimônio: projetos, estratégias e limites nas práticas do Departamento do Patrimônio Histórico na Bela Vista, em São Paulo, nos anos 1980. 2020.** Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: < <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-27032021-205357/> >.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. **Blocos de memórias: habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural.** [S.l: s.n.], 2016.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. Corredor Cultural no Rio de Janeiro: debates e combates pelo patrimônio cultural urbano nos anos 1970. São Paulo: **Patrimônio e Memória**, v.14, n.2, 2018. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/805> . Acesso em: 26 de mar. de 2021.

NEVES, Deborah. **100 anos de Vila Maria Zélia: o desafio da preservação e da experiência da gestão compartilhada.** Bahia, Arquimemória 5, 2017.

NORA, Pierre. **Les Lieux de mémoire.** Paris: Gallimard, 1997.

OKSMAN, Silvio. **Para além do Teatro Oficina, o Bixiga e a cidade**. LabCidade, out. 2016. Disponível em: <http://www.labcidade.fau.usp.br/para-alem-do-teatro-oficina-o-bixiga-e-a-cidade/>. Acesso em: 26 de mar. de 2021.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

RODRIGUES, Marly. **Imagens do passado; a instituição do patrimônio em São Paulo: 1969-1987**. São Paulo: Editora Unesp; Imprensa Oficial; Condephaat; Fapesp, 2000.

SANT'ANNA, Marcia. **A cidade-atração: a norma de preservação de áreas centrais no Brasil dos anos 1990**. Salvador: Edufba, 2017.

SANTANA, Danielle de. **Do IGEPAC ao Território de Interesse da Cultura e da Paisagem**. Rio de Janeiro: Centro Lucio Costa-CLC. 1º Curso de Capacitação para Gestores de Bens Culturais, 2017.

SCIFONI, Simone. **Tombamento e participação social: experiência da Vila Maria Zélia**. São Paulo-SP. Revista CPC, São Paulo, n.22 especial, p.176-192, abr. 2017.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Catálogo da Exposição Cimento Perus: Patrimônio que te quero vivo!** São Paulo. 2017.

SELDIN, Claudia. Fabricando Resistências: Primeiras Notas para a Compreensão de Territórios Culturais no Mundo Contemporâneo. Cadernos PPG-AU/FAUFBA: **Cidade e Cultura 2 - Estética e Política**, Salvador: PPG-AU/FAUFBA, ano 10, nº 2, p. 39-53, 2012. ISSN: 1679-6861.

SELDIN, Claudia. Práticas culturais como insurgências urbanas.: o caso do Squat Kunsthaus Tacheles em Berlim. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos Regionais.**, v.17, n.3, p.68-85, ReCIFE, set./dez. 2015.

SIMAS, Luis Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019

SINHORETTO, Jacqueline, MORAIS, Danilo de Souza, Violência e racismo: novas faces de uma afinidade reiterada. **Revista de Estudios Sociales** [online], n. 64, 2018.

SMITH, Laurajane. **Uses of heritage**. Routledge: New Edition, 2006.

SP ESCOLA DE TEATRO. **A Lei de Fomento ao Teatro**. 02 de outubro de 2017. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/coluna/lei-do-fomento-ao-teatro>.

TONASSO, Mariana C. P. O Patrimônio Ambiental Urbano e sua relação com os instrumentos urbanísticos de preservação da Cidade de São Paulo. **Revista CPC (USP)**. V. 23, p. 12-39, 2017.

_____. **Zonas de conflito? Zoneamento e preservação do patrimônio cultural em São Paulo**. Dissertação de Mestrado, orientador Flávia Brito do Nascimento. São Paulo, 2019.

TOURINHO, Andréia de O; RODRIGUES, M. Patrimônio Ambiental Urbano: uma retomada. **Revista CPC (USP)**. V. 22, p. 70-91, 2016.

_____. Patrimônio, espaço urbano e qualidade de vida: uma antiga busca. **Oculum Ensaios**. V. 14, 2017.

UPPH. Vila Maria Zélia. Caderno de História. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015. Disponível em <http://www.cultura.sp.gov.br/StaticFiles/SEC/Condephaat/Bens%20Tombados/CadernoVilaMariaZelia.pdf>, acessado em 26 mai. 2016”

VANNUCHI, Camilo e VILATA, Lucas Paolo (orgs.). **Vala de Perus: um crime não encerrado da ditadura militar**. Salto, SP: FoxTablet 2021.

_____. Bixiga: três tombamentos não bastam para proteger um bairro? **LabCidade**, ago. 2018. Disponível em: <http://www.labcidade.fau.usp.br/bixiga-tres-tombamentos-nao-bastam-para-protger-um-bairro/> . Acesso em: 26 de mar. de 2021.

_____. Canudos não se rendeu: atualizações sobre a disputa pelo futuro do Bixiga. **LabCidade**, jul. 2019. Disponível em: <http://www.labcidade.fau.usp.br/canudos-nao-se-rendeu-atualizacoes-sobre-a-disputa-pelo-futuro-do-bixiga/> . Acesso em: 26 de mar. de 2021.

_____. Teatro Oficina e Bixiga: questões de patrimônio, questões de cidade. **LabCidade**, out. 2016. Disponível em: <http://www.labcidade.fau.usp.br/teatro-oficina-e-bixiga-questoes-de-patrimonio-questoes-de-cidade/> . Acesso em: 26 de mar. de 2021.

VAZ, Lilian Fessler e SELDIN, Claudia. **Culturas e Resistências na Cidade** (Orgs.) Rio de Janeiro: Ed. Rio Books, 2018.

VITORINO, Lucas e GRUPO PANDORA DE TEATRO. **Comum - Texto dramático e relatos do processo de criação**. São Paulo: Editora Patuá, 2019.

WISNIK, Guilherme. Oficina: um teatro atravessado pela rua. In: **Cidades Sul-Americanas como Arenas Culturais**. [S.l: s.n.], 2016.

YAMASHITA, Kelly Yumi. **Praça Roosevelt, centro de São Paulo: intervenções urbanas e práticas culturais contemporâneas**. 2013. Universidade de São Paulo, São Carlos, 2013. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-10072013-141546/pt-br.php> >.

YÁZIGI, Eduardo. A conceituação do patrimônio ambiental urbano em países emergentes. **Revista GeoINoVA**, Nova Lisboa, n.12, p. 65-81, 2006.

YÁZIGI, Eduardo. O patrimônio ambiental urbano: uma conceituação ampliada e aperfeiçoada. **Revista Hospitalidade**, São Paulo, v. IX, n.1, p.22-51, jun.2012.

documentos

CONDEPHAAT, Processo 22372 de 23/09/1981.

CONDEPHAAT, Resolução SC 06/1983. Teatro Oficina

CONDEPHAAT, Resolução SC 09/2005. Vila Itororó

CONDEPHAAT, Resolução SC 43/1992 - Vila Maria Zélia

CONDEPHAAT: São Paulo, 1982. Processo SC 22.368/82 - Teatro Oficina.

Condephaat. Parecer Técnico UPPH nºGEI-933-2017 de 27 de abril de 2017, p.45.

CONDEPHAAT. Processo n. 24.268/1985: Tombamento da Vila Maria Zélia. São Paulo, 1985.

Condephaat. Processo SC 24.507/1986. São Paulo: CONDEPHAAT, 1986.

CONPRESP, Resolução no. 19/2004 - revisão 27/92

CONPRESP, Resolução no. 22/2002. Bela Vista

CONPRESP, Resolução no. 27/1992 - Antiga Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus e Sede do Sindicato dos Queixadas

CONPRESP, Resolução no. 39/1992. Vila Maria Zélia

CONPRESP. Processo Administrativo nº 1989-0.002.597-0. São Paulo. 1989.

CONPRESP. Processo Administrativo nº 2004-0.094.059-7. São Paulo. 2004.

IPHAN: São Paulo, 2004. Processo 1.515-T-04 - Teatro Oficina.

IPHAN. Parecer técnico juntado ao processo administrativo nº 2014-0.206.225-6.

leis

BRASIL. Constituinte da República Federativa do Brasil de 1988: Constituição de 1988.

SÃO PAULO (MUNICÍPIO). Lei nº 13.279, de 08 de janeiro de 2002.

SÃO PAULO (MUNICÍPIO). Lei nº 14.406, de 21 de maio de 2007.

SÃO PAULO (MUNICÍPIO). Lei nº 16.050, de 31 de julho de 2014. Art. 63.

SÃO PAULO (MUNICÍPIO). Lei nº 16.050, de 31 de julho de 2014. Art. 65 a 67.

SÃO PAULO (MUNICÍPIO). Lei nº 16.402, de 22 de maio de 2016.

entrevistas

ANTUNES, Fátima. Entrevistadora: Bruna Bacetti, 09 de out. de 2020.

FARIA, Paulo. Entrevistadora: Bruna Bacetti, 16 de nov. de 2020.

GALMEINSTER, Marília. Entrevistadora: Bruna Bacetti, 04 de nov. de 2020.

MARQUES, Luis Fernando. Entrevistadora: Bruna Bacetti, 26 de out. de 2020.

PELOSO, Jorge DANOSO, Marília. Entrevistadora: Bruna Bacetti, 27 de out. de 2020.

PIRES, Walter. Entrevistadora: Bruna Bacetti, 26 de jan. de 2020.

SCIFONI, Simone. Entrevistadora: Bruna Bacetti, 11 de jun. de 2020.

VITORINO, Lucas. Entrevistadora: Bruna Bacetti, 17 de nov. de 2020.

vídeos

20 anos de história da Cia. de Teatro Pessoal do Faroeste com Paulo Faria. Youtube, 31 de dez. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hfGPmiVY1qo> .

Arquiteturas: Vila Itororó. Youtube SescTV. 07 de mar. de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HX_ActV89kk

Cultura e Regulação Urbanística: Repensando a pauta urbanística de SP #3. Youtube Labcidade FAUUSP, 09 de jul. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4uOscSOXPDE>

Espetáculo “COMUM”. Youtube Grupo Pandora, 31 de ago. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NzFpJpNe8qk>

Espetáculo “Relicário de Concreto”. Grupo Pandora, 06 de mar. de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qv70syL6KHA&t=25s>

FAU em Prosa - Patrimônio e crise em perspectiva histórica. 20 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BHmRHopJZaI&t=2s>.

Habitação Social - Projetos de um Brasil | Episódio 1: Vila Maria Zélia (SP). Youtube Pique Bandeira Filmes. 01 de jun. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ByN9DTDXDvE>

Hygiene, Grupo XIX. Youtube SescTV. 07 de fev. de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1wVeubp8uXI>

Hysteria Peça - GRUPO XIX DE TEATRO. Youtube Ivan Delmanto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AN5GGiXwUUU&t=3825s>

O Grande Cortejo da Memória Paulistana. Disponível em: <https://www.looke.com.br/filmes/o-grande-cortejo-da-memoria-paulistana>

Para ver a Luz do Sol. 40 anos de luta Teatro Oficina X Silvio Santos. Youtube Teatro Oficina Uzyna Uzona TV UZYNA, 27 de jul. de 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wo32uxofc_s

Paulo Faria fala sobre a criação do Instituto Luz do Faroeste. Youtube, 16 de jan. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I7avNKgXyVk> .

Lista de Imagens

Figura 1: Grupo Pandora de Teatro. “A Revolução dos Perus”

Blog Grupo Pandora de Teatro. Disponível em: <https://get.google.com/albumarchive/113599851373140668127/album/AF1QipPBt7y2LX7kOJ2pa5Pt2PIhs189YX-wgEznMXZO>

Figura 2: IMPULSO Coletivo, “Cidade Submersa”, Vila Itororó

Blog IIMPULSO Coletivo. Disponível em: <https://impulsocoletivo.wordpress.com/cidade-submersa-na-vila-itororo/>

Figura 3: Teatro Oficina

Nelson Kon. Disponível em: <https://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/>

Figura 4: Sede Cia. Pessoal do Faroeste, Santa Ifigênia/Luz

Facebook Pessoal do Faroeste. Disponível em: <https://www.facebook.com/CiaPessoaldoFaroeste/photos/3907901515903015>

Figura 5: Grupo XIX de Teatro, “Hygiene”, Vila Maria Zélia

Flickr Renato Bolelli Rebouças. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/22740387@N06/2185404814/>

Figura 6: O Estado de São Paulo, 18 de dez. de 1983

O ESTADO DE SÃO PAULO. 18 de dez. de 1983. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19831218-33371-nac-0045-999-45-not/busca/passos+cidade>

Figura 7: O Estado de São Paulo, 17 de dez. de 1983

O ESTADO DE SÃO PAULO. 17 de dez. de 1983. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19831217-33370-nac-0015-999-15-not/busca/Vesperal>

Figura 8: Folha de São Paulo, 18 de dez. de 1983

FOLHA DE SÃO PAULO. Condephaat promove “cortejo” teatral. 18 de dez. de 1983. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/issuePrint.do?key=p-4223865&issueId=8624>

Figuras 9 e 10: Programa do Cortejo Vesperal Paulistânia

Site Arte Ampliada. Disponível em: <https://pt.calameo.com/books/002582324cf8c82e9c294>

Figuras 11, 12, 13 e 14: Grande Cortejo da Memória Paulistana

Fotos e edição Juan Quintas.

Figura 15: Adorno Vila Itororó

Flickr Enio Brauns. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/ennio_brauns/3312601612/in/photolist-63HX3U-63HWVY-6nJiAD-63DGin-63DGxg-63HWQj-4cDi8r-fqDCSE-v6zH1v-85Mk6t-qVaKN-aegFe3-qVhF9-xMcBvo-aegnh9-qUN4o-qVaKC-5JzzqV-Sa6s2A-vBGdDR-sUErCG-aegDwL-aegDMQ-ueEbo8-aegmYJ-aegkpL-qV8o4-aegpHd-6vksZj-aedACF-qVhFf-qVhFc-xMcMC7-xMkSBi-yVg3Lu-6tTJFc-AdRhY9-AfYTrv-8U4dk3-72CX7Z-4s88Vi-6atNTe-4s87f4-agaFtq-6ksEfA-4scbFS-8xs34A-qViUZ-4scbeU-tWUacJ

Figura 16: Pateo da Vila Itororó, anos 1970

Acervo Estadão. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/lugares,vila-itororo,12119,0.htm>

Figura 17: Vista do palacete, anos 1980

Ensaio Bixiga anos 80, Cristiano Mascaro. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/19.228/7976>

Figura 18: Casario da Vila Itororó

Disponível em: <https://planuseng.wixsite.com/blog/single-post/itororo>

Figura 19: Casario da Vila Itororó

Acervo Decio Tozzi. Disponível em: <https://www.deciotozzi.com/copia-fazenda-veneza>

Figura 20

Flickr Marcel Maia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/panopticosp/6057331802/>

Figura 21:

Flickr Marcel Maia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/panopticosp/6057331802/>

Figura 22

FOLHA DE SÃO PAULO. O caminho de Catarina. 09 de dezembro de 2013. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=19428&keyword=Vila%2CItororo&anchor=5857498&origem=busca&originURL=&pd=5931a630fecb2a289cdc29d2556a0965>

Figura 23

BLOG CULTURA E MERCADO. Vila Itororó e o despejo da cultura. 28 de set. de 2019. Disponível em: <https://culturaemercado.com.br/vila-itororo-e-o-despejo-da-cultura/>

Figura 24, 25 e 26

Instituto Pedra/ Fotos: Nelson Kon. Disponível em: <https://institutopedra.org.br/projetos/vila-itororo/>

Figura 27

BLOG VILA ITORORÓ. Derrota da moradia. 07 de mar. de 2013. Disponível em: <https://vilaitororo.blogspot.com/2013/03/derrota-da-moradia.html>

Figura 28

Site IMPULSO Coletivo. Disponível em: <https://impulsocoletivo.wordpress.com/vila-itororo/>

Figura 29

FOLHA DE SÃO PAULO. “Vila Surreal” de SP será reaberta ao público. 29 de mar. de 2015. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!//20120328-43261-nac-35-cid-c6-not/busca/Vila+Itoror%C3%B3>

Figura 30

Flickr Mapa Xilográfico. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/95740574@N06/23465100811/>

Figura 31

Flickr TetiMarcio. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/tetimarcio/3182519723/>

Figura 32

FOLHA DE SÃO PAULO. O entrave da Vila Itororó. 20 de mar. de 2013. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=19439&keyword=Vila%2CItororo&anchor=5861777&origem=busca&originURL=&pd=79d92cb178a1103195a3993957807d18>

Figura 33

Flickr Marcel Maia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/panopticosp/6057383992/>

Figura 34

Flickr Roberta Zouain. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/rzouain/3462353177/>

Figura 35

Flickr Bianca Tavolari. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/vesperis/3894453571/>

Figura 36

Flickr Elohim Barros. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/elohimbarros/1216366757/>

Figura 37

FOLHA DE SÃO PAULO. O entrave da Vila Itororó. 20 de mar. de 2013. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=19439&keyword=Vila%2CItororo&anchor=5861777&origem=busca&origURL=&pd=79d92cb178a1103195a3993957807d18>

Figura 38: Cidade Submersa na Vila Itororó

Acervo IMPULSO Coletivo. Disponível em: <https://impulsocoletivo.wordpress.com/cidade-submersa-na-vila-itororo/>

Figura 39: Cidade Submersa

Site Natalia Pilati. Disponível em: <https://nataliapilati.com/cidade-submersa-impulso-coletivo>

Figuras 40-42: Cidade Submersa na Vila Itororó

Acervo IMPULSO Coletivo. Disponível em: <https://impulsocoletivo.wordpress.com/cidade-submersa-na-vila-itororo/>

Figura 43: Cidade Submersa

Site Natalia Pilati. Disponível em: <https://nataliapilati.com/cidade-submersa-impulso-coletivo>

Figuras 44-46: Cidade Submersa na Vila Itororó

Acervo IMPULSO Coletivo. Disponível em: <https://impulsocoletivo.wordpress.com/cidade-submersa-na-vila-itororo/>

Figura 47-50

FOLHA DE SÃO PAULO. Casarão Santos Dumont. 04 de maio de 2018. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1599574630673829-casarao-de-santos-dumont>

Figura 51: Casarão Santos Dumont encortiçado, 1997

Foto Paulo Rossi. / NEUHOLD, Roberta dos Reis; PAOLI, Maria Celia Pinheiro Machado. Os movimentos de moradia e sem-teto e as ocupações de imóveis ociosos: a luta por políticas públicas habitacionais na área central da cidade de São Paulo. 2009. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-09022010-130648/> >.

Figura 52-53: Museu da Energia de São Paulo

Disponível em: <http://www.museudaenergia.org.br/unidades/museus-da-energia/museu-da-energia-de-s%C3%A3o-paulo.aspx>

Figura 54

FOLHA DE SÃO PAULO. Casarão Santos Dumont. 04 de maio de 2018. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1599574630673829-casarao-de-santos-dumont>

Figura 55: Museu da Energia de São Paulo

Disponível em: <http://www.museudaenergia.org.br/unidades/museus-da-energia/museu-da-energia-de-s%C3%A3o-paulo.aspx>

Figura 56

NEUHOLD, Roberta dos Reis; PAOLI, Maria Celia Pinheiro Machado. Os movimentos de moradia e sem-teto e as ocupações de imóveis ociosos: a luta por políticas públicas habitacionais na área central da cidade de São Paulo. 2009. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-09022010-130648/> >.

Figura 57

FOLHA DE SÃO PAULO. Casarão Santos Dumont. 04 de maio de 2018. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1599574630673829-casarao-de-santos-dumont>

Figura 58

O ESTADO DE SÃO PAULO. Crack volta ao casarão da Nothmann. 22 de jul. de 1998. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19980722-38262-spo-0020-cid-c6-not/busca/Nothmann>

Figura 59

O ESTADO DE SÃO PAULO. Casarão do crack será esvaziado até 5º. 12 de ago. de 1995. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20040205-40287-spo-71-cid-c6-not/busca/Nothmann>

Figura 60

O ESTADO DE SÃO PAULO. Começa restauro do casarão de Santos Dumont. 05 de fev. de 2004. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20040205-40287-spo-71-cid-c6-not/busca/Nothman>

Figura 61

O ESTADO DE SÃO PAULO. Crack volta ao casarão da Nothmann. 22 de set. de 1998. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19980722-38262-spo-0020-cid-c6-not/busca/Nothmann>

Figura 62

O ESTADO DE SÃO PAULO. Casarão Santos Dumont vai abrigar Museu da Energia. 27 de set. de 1998. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20020927-39791-spo-119-szo-zo12-not/busca/Casar%C3%A3o+Santos+Dumont>

Figura 63: Ozualdo Candeias e o cinema / Divulgação.

Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/b2/fd/69/b2fd692bbd14e42dd2cf8e6e02c76ac7.png>

Figura 64: Bar do Léó

Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/b2/fd/69/b2fd692bbd14e42dd2cf8e6e02c76ac7.png>

Figura 65: Ozualdo Candeias e o cinema/ Divulgação

Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/b2/fd/69/b2fd692bbd14e42dd2cf8e6e02c76ac7.png>

Figura 66: Bar e Restaurante Soberano

Disponível em: <http://bandidoemarginal.blogspot.com/2007/06/bar-soberano.html>

Figura 67

AGÊNCIA UNIVERSITÁRIA DE NOTÍCIAS. Pelas ruas da Luz: história da cracolândia em três momentos. 20 de dez. 2018. Disponível em: <http://aun.webhostusp.sti.usp.br/index.php/2018/12/20/pelas-ruas-da-luz-a-historia-da-cracolandia-em-tres-momentos/>

Figura 68: “Homem não entra”. Site Cia. Pessoal do Faroeste

Disponível em: <https://www.pessoaldofaroeste.com.br/homem-n%C3%A3o-entra>

Figura 69

FOLHA DE SÃO PAULO. Companhia Pessoal do Faroeste é despejada de sede, na região da cracolândia. 02 de set. de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/09/companhia-pessoal-do-faroeste-e-despejada-de-sede-na-regiao-da-cracolandia.shtml>

Figura 70-71: Santa Ifigênia, 2020

Acervo pessoal da autora.

Figura 72

O ESTADO DE SÃO PAULO. A Boca-do-Lixo, em fotos e filmes. 16 de maio de 1989. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19890516-35041-nac-0051-cd2-3-not/busca/boca+lixo+Boca>

Figura 73

BLOG A ESCOTILHA. Teatro x Especulação Imobiliária: um duelo em praça pública. 01 de mar. de 2019. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/teatro/em-cena/teatro-versus-especulacao-imobiliaria/>

Figura 74

FOLHA DE SÃO PAULO. Valorização Imobiliária ameaça teatros em São Paulo. 20 de fev. de 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1414749-valorizacao-imobiliaria-ameaca-teatros-em-sao-paulo.shtml>

Figura 75

FOLHA DE SÃO PAULO. Teatros de rua em São Paulo são ameaçados pela alta de aluguéis e podem fechar. 17 de out. de 2014 . Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/teatro/2014/10/1533456-teatros-de-rua-em-sp-sao-ameacados-pela-alta-dos-alugueis-e-podem-fechar.shtml>

Figura 76

FOLHA DE SÃO PAULO. Cercado por incorporadora, grupo de teatro resiste a despejo em São Paulo. 09 de nov. de 2014 . Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/11/1545496-cercado-por-incorporadora-grupo-de-teatro-resiste-a-despejo-em-sao-paulo.shtml>

Figura 77

FOLHA DE SÃO PAULO. Teatros Vulneráveis. 01 de ago. de 2014 . Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/27722-teatros-vulneraveis#foto-377802>

Figura 78

FOLHA DE SÃO PAULO. Teatros são alvo de ações de despejo. 20 de fev. de 2014 . Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1414753-teatros-sao-alvo-de-acao-de-despejo-em-sao-paulo.shtml>

Figura 79

FOLHA DE SÃO PAULO. Teatros de rua se mobilizam com prefeitura para não fecharem as portas. 03 de ago. de 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/08/1494215-teatros-de-rua-se-mobilizam-com-prefeitura-para-nao-fecharem-as-portas.shtml>

Figura 80

FOLHA DE SÃO PAULO. Nova regra municipal pode evitar que teatros fechem. 13 de dez. de 2015 . Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2015/12/1717578-nova-regra-municipal-pode-evitar-que-teatros-independentes-fechem.shtml>

Figura 81-84

Google Street View. Rua Dr. Augusto de Miranda, 786. Pompéia.

Figura 85

FOLHA DE SÃO PAULO. Núcleo Bartolomeu de Depoimentos é despejado de sua sede em São Paulo. 27 de nov. de 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/08/1494215-teatros-de-rua-se-mobilizam-com-prefeitura-para-nao-fecharem-as-portas.shtml>

Figura 86

FOLHA DE SÃO PAULO. Tombamento do Cine Belas Artes divide opiniões. 18 de jan. de 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/01/861993-tombamento-do-cine-belas-artes-divide-opinioes.shtml>

Figura 87

FOLHA DE SÃO PAULO. Cine Belas Artes, em SP, não poderá ser tombado. 28 de nov. de 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/982148-cine-belas-artes-em-sp-nao-podera-ser-tombado.shtml>

Figura 88

FOLHA DE SÃO PAULO. Estado ignora prefeitura e avalia tomar Belas Artes. 04 de out. de 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0410201124.htm>

Figura 89

FOLHA DE SÃO PAULO. Governo de SP autoriza processo de tombamento do Belas Artes. 04 de out. de 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2011/10/984853-governo-de-sp-autoriza-processo-de-tombamento-do-belas-artes.shtml>

Figura 90

FOLHA DE SÃO PAULO. Fachada do Belas Artes vira patrimônio histórico. 15 de out. de 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2012/10/1169696-fachada-do-belas-artes-vira-patrimonio-historico.shtml>

Figura 91

FOLHA DE SÃO PAULO. Uso do Belas Artes como cinema não será tombado. 13 de set. de 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1309201121.htm>

Figura 92

FOLHA DE SÃO PAULO. Tombamento não garante continuidade do Belas Artes. 19 de jan. de 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/862245-tombamento-nao-garante-a-continuidade-do-belas-artes.shtml>

Figura 93

FOLHA DE SÃO PAULO. Após tombamento da fachada prédio do Belas Artes continua abandonado. 16 de dez. de 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2012/12/1201295-apos-tombamento-da-fachada-predio-do-belas-artes-segue-abandonado.shtml>

Figura 94

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Cine Belas Artes reabre com parceria entre Prefeitura e Caixa Econômica Federal. 28 de jan. de 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2012/12/1201295-apos-tombamento-da-fachada-predio-do-belas-artes-segue-abandonado.shtml>

Figura 95

Demolições à frente do Teatro Oficina para construção do Minhocão, 1969 - acervo Teatro Oficina.

Figura 96

Publicidade da Prefeitura de São Paulo, 1964. Revista Veja. Disponível em: <https://histormundi.blogspot.com/2019/07/anuncio-antigo-64-prefeito-faria-lima.html>

Figura 97

Construção do Minhocão, 1971. FOLHA DE SÃO PAULO. Acervo Minhocão - Elevado Costa e Silva. Disponível em: https://m.folha.uol.com.br/gallery/#galeria=10388-acervo-minhocao-elevado-costa-e-silva,foto=169949,ref=undefined,fotografia_url=undefined

Figura 98

Publicidade “Uma Cidade mais Humana”, 1970. Revista Manchete.

Figura 99

Cartaz “Na selva das cidades”. Disponível em: <https://blogdozelcelso.wordpress.com/tag/teatro-de-estadio/>

Foto 100-101: Apresentação de “Na Selva das Cidades”, 1969

FOLHA DE SÃO PAULO. Na Selva das Cidades - Em obras. 27 de out. de 2015. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/39636-na-selva-das-cidades-em-obras>

Figura 102

Figura 103: Apresentação “Na Selva das Cidades” com o slogan da Prefeitura ao fundo, 1969.

Acervo Teatro Oficina.

Figura 104: Croqui de Flávio Império com a cronologia de projetos do Teatro Oficina (a planta do casarão original, o primeiro palco sanduíche, o incêndio e o segundo palco de arena)

Acervo Flávio Império. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/505891/509951>

Figura 105: Ensaios da peça “Roda-Viva” com Chico Buarque.

Acervo Teatro Oficina.

Figura 106 e 107: Interior do Teatro Oficina, década de 1980

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento SC 22.368/82.

Figura 108: Montagem original de “O Rei da Vela”, 1967

FOLHA DE SÃO PAULO. Hoje é mais violento que 1967, diz Zé Celso, que reencena “O Rei da Vela”. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1922559-hoje-e-mais-violento-que-em-1967-diz-ze-celso-que-reencena-o-rei-da-vela.shtml>

Figura 109: Fachada do Teatro Oficina, década de 1980.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento SC 22.368/82.

Figura 110: Demolições internas para a construção do 3º Oficina, 1984.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento SC 22.368/82.

Figura 111: Espaço interno do Teatro Oficina demolido.

BARDI, Lina Bo, ELITO, E., CORRÊA, J. M. Teatro Oficina – Oficina Theater 1980-1984.

Figura 112: Fachada do Teatro Oficina, década de 1980

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento SC 22.368/82.

Figura 113: Vista geral da platéia, 1968. Fotografia Benedito Lima de Toledo

Acervo Flávio Império. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/505891/509951>

Figura 114: Demolições na quadra do Teatro Oficina, década de 1980

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento SC 22.368/82.

Figura 115: Manchete do Jornal do Brasil, 1980

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento SC 22.368/82.

Figura 116

Foto Marcos Camargo. Acervo Teatro Oficina. Disponível em: https://hemi.nyu.edu/hemi/media/k2/galleries/799/oficina_sertoeshomem1_07.jpg

Figura 117

Foto Marcos Camargo. Acervo Teatro Oficina. Disponível em: https://hemi.nyu.edu/hemi/media/k2/galleries/800/oficina_sertoeshomem2_12.jpg

Figura 118

Acervo Teatro Oficina. Disponível em: <https://cinecritica.files.wordpress.com/2007/09/sertao30g.jpg?w=364&h=242&zoom=2>

Figura 119

Foto Marcos Camargo. Acervo Teatro Oficina. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/conselheiro-chega-ao-palco-do-teatro>

Figura 120

Foto Marcos Camargo. Acervo Teatro Oficina. Disponível em: https://outraspalavras.net/outrinhos/wp-content/uploads/sites/8/2020/03/oficina_sertoeshomem2_02.jpg

Figura 121

Foto Marcos Camargo. Acervo Teatro Oficina. Disponível em: https://hemisphericinstitute.org/media/k2/galleries/798/oficina_sertoesterra_06.jpg

Figura 122

Acervo Teatro Oficina. Disponível em: http://xptobrasil.com.br/site/?page_id=837

Figura 123

Foto Marcos Camargo. Acervo Teatro Oficina. Disponível em: https://hemi.nyu.edu/hemi/media/k2/galleries/800/oficina_sertoeshomem2_13.jpg

Figura 124

Foto Marcos Camargo. Acervo Teatro Oficina. Disponível em: https://hemi.nyu.edu/hemi/media/k2/galleries/800/oficina_sertoeshomem2_16.jpg

Figura 125

Foto Marcos Camargo. Acervo Teatro Oficina.

Figura 126-127

Blog Labcidade. Canudos não se rendeu: atualizações sobre a disputa pelo futuro do Bixiga. 11. jul. de 2009. Disponível em: <http://www.labcidade.fau.usp.br/canudos-nao-se-rendeu-atualizacoes-sobre-a-disputa-pelo-futuro-do-bixiga/>

Figura 128

Blog Outras Palavras. Os Sertões do Teatro Oficina. 26 de mar. 2020. Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrinhos/os-sercoes-do-teatro-oficina/>

Figura 129: Demolição da Sinagoga do Bexiga vista de dentro do edifício teatral, 2000

Acervo Teatro Oficina.

Figura 130: Ortofoto quadra do Teatro Oficina, 2004.

Geosampa.

Figura 131: Ortofoto quadra do Teatro Oficina, 2017.

Geosampa.

Figura 132

Blog Labcidade. Bixiga: três tombamentos não bastam para proteger um bairro? 24 de ago. de 2018. Disponível em: <http://www.labcidade.fau.usp.br/bixiga-tres-tombamentos-nao-bastam-para-protger-um-bairro/>

Figura 133

FOLHA DE SÃO PAULO. Grupo Silvio Santos Demole sinagoga no Bixiga e Teatro Oficina protesta. 29 de out. de 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2910200536.htm>

Figura 134

32xSP. “Não precisamos de prédios que maltratem a nossa memória”. 02 de mar. de 2018. Disponível em: <https://32xsp.org.br/2018/03/02/nao-precisamos-de-predios-que-maltratem-nossa-memoria/>

Figura 135-136: Corte Longitudinal e Transversal Teatro Oficina, projeto Lina Bo Bardi e Edson Elito.

Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito>

Figura 137

Foto Nelson Kon. Disponível em: <https://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/>

Figura 138

Foto Eduardo Triboni. Disponível em: <https://eduardotriboni.com/post/165229566607/teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito-1991>

Figura 139

Foto Nelson Kon. Disponível em: <https://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/>

Figura 140

Foto Pedro Kok. Disponível em: <http://www.pedrokok.com/teatro-oficina-theatre-sao-paulo-brazil/>

Figura 141

Foto Nelson Kon. Disponível em: <https://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/>

Figura 142

Foto: Pedro Kok. Disponível em: <http://www.pedrokok.com/teatro-oficina-theatre-sao-paulo-brazil/>

Figura 143: Capa do Livro “Hysteria/Higiene”

Figura 144: Montagem de Hysteria na Vila Penteadó, FAU Maranhão, 2002

Flickr Renato Bolelli Rebouças. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/22740387@N06/2185391712/>

Figura 145: Montagem de Hysteria na Vila Penteadó, FAU Maranhão, 2002

Flickr Renato Bolelli Rebouças. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/22740387@N06/2184612169/>

Figura 146: Montagem de Hysteria. Montagem de Hysteria na Vila Maria Zélia, 2015.

Acervo Grupo XIX de Teatro. Disponível em: <https://www.facebook.com/201568306551888/photos/pb.100050587534990.-2207520000../902400326468679/?type=3>

Figura 147: Montagem de Hysteria na Vila Maria Zélia, 2015

Acervo Grupo XIX de Teatro. Disponível em: <https://www.facebook.com/201568306551888/photos/pb.100050587534990.-2207520000../902401603135218/?type=3>

Figura 148: Montagem de Hysteria na Vila Maria Zélia, 2015

Acervo Grupo XIX de Teatro. Disponível em: <https://www.facebook.com/201568306551888/photos/pb.100050587534990.-2207520000../902400326468679/?type=3>

Figura 149: Montagem de Hysteria na Vila Maria Zélia, 2015

Acervo Grupo XIX de Teatro. Disponível em: <https://www.facebook.com/201568306551888/photos/pb.100050587534990.-2207520000../902402049801840/?type=3>

Figura 150: Montagem de Hysteria na Vila Maria Zélia, 2015

Acervo Grupo XIX de Teatro. Disponível em: <https://www.facebook.com/201568306551888/photos/pb.100050587534990.-2207520000../902401926468519/?type=3>

Figura 151: Capa do Livro “Hysteria/Higiene”

Figura 152: Montagem de Higiene na Vila Maria Zélia, 2005

Flickr Renato Bolelli Rebouças. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/22740387@N06/2184618555/>

Figura 153: Montagem de Higiene na Vila Maria Zélia, 2005

Flickr Renato Bolelli Rebouças. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/22740387@N06/2185406792/>

Figura 154: Montagem de Hygiene na Vila Maria Zélia, 2015

Acervo Grupo XIX de Teatro. Disponível em: <https://www.facebook.com/201568306551888/photos/pb.100050587534990.-2207520000../884116554963723/?type=3>

Figura 155: Montagem de Hygiene na Vila Maria Zélia, 2005

Flickr Renato Bolelli Rebouças. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/22740387@N06/2184621901/>

Figura 156: Montagem de Hygiene na Vila Maria Zélia, 2005

Flickr Renato Bolelli Rebouças. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/22740387@N06/2185411952/>

Figura 157: Montagem de Hygiene na Vila Maria Zélia, 2005

Flickr Renato Bolelli Rebouças. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/22740387@N06/2185399964/>

Figura 158: Montagem de Hygiene na Vila Maria Zélia, 2005

Flickr Renato Bolelli Rebouças. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/22740387@N06/2185412870/in/photostream/>

Figura 159: Vista lateral da Escola das Meninas em processo de arruinação

Blog Vem pra Vila. Disponível em: https://vempravila.files.wordpress.com/2016/11/fachada_de_casa_vila_maria_zelia.jpg

Figura 160: Antigo Açougue. Blog Vem pra Vila

Disponível em: https://vempravila.files.wordpress.com/2016/11/vista_da_esquina_do_antigo_ac3a7ougue_da_vila_maria_zc3a9lia_e_de_casas_ao_entorno.jpg

Figura 161: Vista interna do armazém. Blog Vem pra Vila

Disponível em: <https://vempravila.files.wordpress.com/2016/12/16.jpg>

Figura 162: Escada de mármore da Escola das Meninas

Blog Vem pra Vila. Disponível em: https://vempravila.files.wordpress.com/2016/11/escadaria_que_leva_ao_piso_superior_da_escola_de_meninas.jpg

Figura 163: Fachada do armazém

FOLHA DE SÃO PAULO. Prédios tombados estão em ruínas na Vila Maria Zélia. 23 de set. de 2020. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1678664954989817-predios-tombados-estao-em-ruinas-na-vila-maria-zelia#foto-1678665515665735>

Figura 164: Armazém 9

Blog Arquitetura Esquecida. Disponível em: https://arquiteturaesquecidahome.files.wordpress.com/2019/03/20190323_135054.jpg?w=1140

Figura 165: Vista armazém e capela

Blog Vem pra Vila. Disponível em: <https://vempravila.wordpress.com/#jp-carousel-83>

Figura 166: Residência Vila Maria Zélia, 2012

Blog São Paulo Antiga. Disponível em: <http://saopauloantiga.com.br/vilamariazelia/>

Figura 167: Fachada Escola das Meninas protegida com tela

FOLHA DE SÃO PAULO. Prédios tombados estão em ruínas na Vila Maria Zélia. 23 de set. de 2020. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1678664954989817-predios-tombados-estao-em-ruinas-na-vila-maria-zelia#foto-1678665515665735>

Figura 168: Rua Vila Maria Zélia, 2012

Blog São Paulo Antiga. Disponível em: <http://saopauloantiga.com.br/vilamariazelia/>

Figura 169: Fachada das casas da Vila Maria Zélia

FOLHA DE SÃO PAULO. Cotidiano na Vila Maria Zélia. 16 de maio de 2017. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/50571-centenario-da-vila-maria-zelia#foto-615064>

Figura 170: Nabil Bonduki na Vila Maria Zélia, 2015

Acervo Grupo XIX de Teatro. Disponível em: <https://www.facebook.com/201568306551888/photos/pb.100050587534990.-2207520000../986934361348608/?type=3>

Figura 171: Exposição de memórias da Vila Maria Zélia

IPHAN. Uma ilha de história que resiste na capital de São Paulo. 28 de ago. de 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4795/uma-ilha-de-historias-que-resiste-na-capital-de-sao-paulo>

Figura 172: Fachada do armazém

FOLHA DE SÃO PAULO. Prédios tombados estão em ruínas na Vila Maria Zélia. 23 de set. de 2020. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1678664954989817-predios-tombados-estao-em-ruinas-na-vila-maria-zelia#foto-1678665515665735>

Figura 173: Armazém que abriga o Centro de Memória da Vila Maria Zélia

Blog Arquitetura Esquecida. Disponível em: https://arquiteturaesquecidahome.files.wordpress.com/2019/03/20190323_134605.jpg?w=1140

Figura 174: Moradores da Vila Maria Zélia

FOLHA DE SÃO PAULO. Cotidiano na Vila Maria Zélia. 16 de maio de 2017. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/50571-centenario-da-vila-maria-zelia#foto-615064>

Figura 175: Exposição de memórias da Vila Maria Zélia

FOLHA DE SÃO PAULO. Cotidiano na Vila Maria Zélia. 16 de maio de 2017. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/50571-centenario-da-vila-maria-zelia#foto-615064>

Figura 176: Armazém 9, Vila Maria Zélia, 2017

Acervo Grupo XIX de Teatro. Disponível em: <https://www.facebook.com/201568306551888/photos/pb.100050587534990.-2207520000../1131062293602480/?type=3>

Figura 177: Seu Dedé, morador da Vila Maria Zélia

FOLHA DE SÃO PAULO. Cotidiano na Vila Maria Zélia. 16 de maio de 2017. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/50571-centenario-da-vila-maria-zelia#foto-615064>

Figura 178: Festa Junina no Armazém 9, Vila Maria Zélia, 2017

Acervo Grupo XIX de Teatro. Disponível em: <https://www.facebook.com/201568306551888/photos/pb.100050587534990.-2207520000../1548041115237927/?type=3>

Figura 179

FOLHA DE SÃO PAULO. Prédios tombados ameaçam ruir, e Grupo XIX de Teatro tenta manter um deles. 23 de set. de 2020. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/09/predios-tombados-ameacam-ruir-e-grupo-xix-de-teatro-tenta-manter-um-deles.shtml?fbclid=IwAR0_P9ieYaRfjDiUdQL-gRFEmc_z_LxOjf1Oij2iUvk6D1Cvi3mFA2bRnSS8

Figura 180

BLOG SÃO PAULO SÃO. Moradores da Zona Leste serão premiados por preservação da Vila Maria Zélia. 03 de set. 2018. Disponível em: <https://saopaulosao.com.br/conteudos/causas/4067-moradores-da-zona-leste-de-sp-ser%C3%A3o-premiados-por-preserva%C3%A7%C3%A3o-da-vila-maria-z%C3%A9lia.html#>

Figura 181

BLOG DO ARCANJO. Grupo XIX faz evento para reformar telhado. 18 de maio de 2016. Disponível em: https://www.blogdoarcanjo.com/2016/05/18/grupo-xix-faz-evento-para-reformar-telhado-veja-quem-foi/?fbclid=IwAR23UT9EDfuAhgIt_nEmoQFXWAsjffT_6trlhBkgaQwLnmtSclUrka4rTME

Figura 182: Composição de trem da EFPP

Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Composi%C3%A7%C3%A3o_de_Trem_-_Estrada_de_Ferro_Perus_Pirapora.jpg

Figura 183: Ruínas da CBCPP

Irã Romão/Agência Mural. Disponível em: https://www.agenciamural.org.br/wp-content/uploads/2018/09/04_ruinas_fabrica_cimento.jpg

Figura 184: Cartaz Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus

Acervo Nelson Camargo. Disponível em: <https://movimentofabricaperus.wordpress.com/fotos/fotos-antigas/#jp-carousel-259>

Figura 185: Protesto de funcionários da CBCPP, 1958

Acervo do Sindicato dos Trabalhadores da indústria do cimento CGSP. Disponível em: https://vejasp.abril.com.br/wp-content/uploads/2016/11/2158_memoria-paulistana-fabrica-cimento-perus-ed-2355-funcionarios-em-1958.jpeg?quality=70&strip=info&resize=680,453

Figura 186: Trabalhadores Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus, 1935

Acervo Nelson Camargo. Disponível em: <https://movimentofabricaperus.wordpress.com/fotos/fotos-antigas/#jp-carousel-323>

Figura 187: Cartaz Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus

Acervo Nelson Camargo. Disponível em: <https://movimentofabricaperus.wordpress.com/fotos/fotos-antigas/>

Figura 188: Relicário de Concreto

Acervo Grupo Pandora de Teatro. Disponível em: https://get.google.com/albumarchive/113599851373140668127/album/AF1QipOGPG453m8KQdfuIUOMIkmb46Y3w3Ivs_1taznJ

Figura 189: Relicário de Concreto

Acervo Grupo Pandora de Teatro. Disponível em: <http://grupopandora.blogspot.com/>

Figura 190: Relicário de Concreto

Acervo Grupo Pandora de Teatro. Disponível em: https://get.google.com/albumarchive/113599851373140668127/album/AF1QipOGPG453m8KQdfuIUOMIkmb46Y3w3Ivs_1taznJ

Figura 191-194: Relicário de Concreto

Acervo Grupo Pandora de Teatro. Disponível em: <http://grupopandora.blogspot.com/>

Figura 195: Relicário de Concreto

Acervo Grupo Pandora de Teatro. Disponível em: https://get.google.com/albumarchive/113599851373140668127/album/AF1QipOGPG453m8KQdfuIUOMIkmb46Y3w3Ivs_1taznJ

Figura 196-198: Abertura da vala clandestina no Cemitério Dom Bosco

Foto Marcelo Vigneron. Disponível em: <http://memorialdaresistenciasp.org.br/lugares/cemiterio-dom-bosco-vala-de-perus/>

Figura 199: COMUM

Foto Fabiana Pierangeli. Disponível em: <https://livreopiniao.com/2018/06/29/grupo-pandora-de-teatro-estreia-comum-na-ocupacao-artistica-canhoba-sua-sede-em-perus/>

Figura 200: COMUM

Acervo Grupo Pandora de Teatro. Disponível em: <http://grupopandora.blogspot.com>

Figura 201: COMUM

Foto Fabiana Pierangeli. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2018/11/trabalhos-de-desinterdicao/>

Figura 202: Monumento aos mortos e desaparecidos políticos, autoria de Ruy Ohtake, Cemitério Dom Bosco

Foto Camila Djurovic. Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/cemiterio-dom-bosco-vala-de-perus/>

Figura 203: Intervenção nas ruínas da fábrica de cimento Perus

Foto Jéssica Moreira. Disponível em: <https://movimentofabricaperus.wordpress.com/fotos/espaco-degradado/dsc02779/>

Figura 204

Foto Kallu Whitaker Blog Movimento pela Reapropriação da Fábrica de Perus. Disponível em: <https://movimentofabricaperus.files.wordpress.com/2015/08/seutiao2.jpg>

Figura 205

Foto Kallu Whitaker Blog Movimento pela Reapropriação da Fábrica de Perus. Disponível em: <https://movimentofabricaperus.files.wordpress.com/2015/08/debatememoria4.jpg>

Figura 206: Camisas silkadas para o evento Caramanchão Cultural, 2014

Acervo Grupo Pandora de Teatro. Disponível em: <http://grupopandora.blogspot.com>

Figura 207: Ato pelo uso público da Fábrica de Cimento Perus

Acervo Grupo Pandora de Teatro. Disponível em: <http://grupopandora.blogspot.com>

