

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E
TERRITORIALIDADES**

MARIA GABRIELA TEIXEIRA DE FREITAS PEREIRA

**ANTROPOFAGIA PARA COMER AS TORRES: O TEATRO OFICINA
UZYNA UZONA E O MOVIMENTO PELO PARQUE DO BIXIGA.**

Niterói
2020

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E
TERRITORIALIDADES**

MARIA GABRIELA TEIXEIRA DE FREITAS PEREIRA

**ANTROPOFAGIA PARA COMER AS TORRES: O TEATRO OFICINA
UZYNA UZONA E O MOVIMENTO PELO PARQUE DO BIXIGA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para o tenção do Grau de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rôssi Alves Gonçalves

Niterói
2020

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

P436a Pereira, MARIA GABRIELA TEIXEIRA DE FREITAS
ANTROPOFAGIA PARA COMER AS TORRES: : O TEATRO OFICINA UZYNA
UZONA E O MOVIMENTO PELO PARQUE DO BIXIGA. / MARIA GABRIELA
TEIXEIRA DE FREITAS Pereira ; Rôssi Alves Gonçalves,
orientador. Niterói, 2020.
161 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPCULT.2020.m.16604994708>

1. Territorialidade. 2. Território. 3. Antropofagia. 4.
Teatro. 5. Produção intelectual. I. Gonçalves, Rôssi
Alves, orientador. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

MARIA GABRIELA TEIXEIRA DE FREITAS PEREIRA

ANTROPOFAGIA PARA COMER AS TORRES: O TEATRO OFICINA
UZYNA UZONA E O MOVIMENTO PELO PARQUE DO BIXIGA.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Cultura e
Territorialidades da Universidade
Federal Fluminense, como requisito
parcial para obtenção do Grau de Mestre.

Aprovada em julho de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Profa Dra Rôssi Alves Gonçalves – Orientadora - UFF

Prof Dr André Luís Gardel Barbosa - UNIRIO

Profa Dra Celina Maria Sodrê Fonseca - UFF

Prof Dr Marildo José Nercolini - UFF

Niterói
2020

AGRADECIMENTOS

Brasil,
Estado do Rio de Janeiro,
Junho de 2020.

As palavras não dão conta de expressar o que foi e como foi finalizar a escrita desta dissertação neste cenário. Hoje, 12 de junho de 2020, dia em que escrevo este agradecimento, o país registra 42.161 mortes pela covid-19. Três meses de quarentena, distanciamento, máscaras, luvas, álcool em gel, sabão, água e mãos lavadas.

Num passado que só parece distante planejava agradecer primeiro à minha mãe. Contudo, hoje começo agradecendo a todos os profissionais da saúde que sozinhos combatem a pandemia, a desinformação e a precarização agravadas pelo atual governo. Obrigada.

Agora sim mãe, obrigada por todo amor, cuidado e apoio. Por cada suor seu, suados para mim e para João. A saudade de hoje será superada pelos abraços de amanhã.

Obrigada Lorenzo, nesse dia dos namorados, por seu amoroso olhar atento. Por toda conversa e cuidado dedicados a me ajudar neste processo de escrita.

Agradeço também aos governos petistas que criaram 18 novas universidades federais e 173 campus universitários, dentre os quais está o Campus Rio das Ostras da Universidade Federal Fluminense onde ingressei no ensino superior. Poder estudar Produção Cultural, numa universidade pública, no interior do Rio de Janeiro foi o que me trouxe aqui. Obrigada.

Obrigada Ensino Superior:

Ppcult, por todo acolhimento e aprendizado.

Rôssi Alves, minha preciosa orientadora, pela direção, paciência e ensinamentos.

Membros da banca e professores que passaram por minha formação. Vocês fazem parte desta pesquisa.

Taiane Cordeiro, colega de turma que com toda sua generosidade me cedeu um computador para o desenvolvimento desta pesquisa. Ao longo de todo o curso e ainda hoje é nele que escrevo. Obrigada.

Agradeço e parabênzo aos colegas de turma do Ppcult que bravamente finalizam suas dissertações neste período tão tempestuoso. Por dois anos plantamos com afinco em solo fértil. Projeto para nós uma colheita farta.

Agradeço a todos que contribuíram e permitiram minha jornada.

Finalizo agradecendo pela oportunidade que me dei. Por ter acreditado e insistido mesmo diante da insegurança. Reconnectada a mim mesma, descobri um caminho sem volta. Onde a escrita é minha aliada na construção do futuro desejado.

RESUMO

A partir da trajetória do Teatro Oficina Uzyna Uzona, a presente pesquisa toma o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade como referência para o estudo de práticas de apropriação e disputa pelo território urbano. Lanço mão do pressuposto de que a vivência antropófaga do grupo lançada pelas experiências cênicas tropicalistas de 1968 (Rei da Vela e Roda Viva) e pelos projetos arquitetônicos de Lina Bo Bardi determinou sua relação com o território Bixiga, por eles habitado há 59 anos. A luta de quatro décadas pela preservação de seu teatro e entorno contra os empreendimentos do Grupo Silvio Santos se desdobra hoje no Movimento pelo Parque do Bixiga. Movidos pelo desejo de preservar o patrimônio cultural e ecológico do bairro paulista, membros do Oficina e moradores do local se opõe ao condomínio de alto padrão com três torres de 100m de altura projetando taticamente para o terreno privado do Grupo SS, por meio do PL 805/2017, a criação de um parque público reflorestado, que valorize a preservação da pluralidade de práticas e tradições culturais do Bixiga. Contra processos de revalorização capitalista do espaço urbano, produtores de *escleroses urbanas* e do *tédio especulativo* que retiram da população pobre o direito de habitar o centro das cidades, o Movimento pelo Parque se configuraria como reconquista pelas classes populares do Direito à Cidade, tal como formulado por Harvey. Uma reconquista que une a defesa do meio ambiente e da saúde pública aos anseios por mais espaços de convívio e lazer. Defendo que por rejeitar e subverter a urbanização neoliberal o Movimento orquestraria uma espécie de *Revolução Caraíba* urbana ao criarem a imagem de um território *matriarcal*: livre de segregação e exploração, onde o *tabu* da distribuição é transformado em *totem* da política urbana pela devoração do inviolável totem da propriedade privada. Oferecendo-nos assim uma perspectiva antropófaga para território urbano.

Palavras-chave: Parque do Bixiga; Teatro Oficina; Antropofagia; Manifesto Antropófago; Território.

ABSTRACT

Based on the trajectory of the Teatro Oficina Uzyna Uzona, this research takes the “Manifesto Antropófago” (Cannibalist Manifesto) of Oswald de Andrade as a reference for the study of practices of appropriation and dispute for urban territory. I make use of the assumption that the anthropophagic experience of the group launched by the tropicalist scenic experiences of 1968 (The King of the Sail and Living Wheel) and by the architectural projects of Lina Bo Bardi determined their relationship with the Bixiga territory, inhabited by them for 59 years. The struggle of four decades for the preservation of their theater and surroundings against the Silvio Santos Group's undertakings is unfolding today in the Bixiga Park Movement. Moved by the desire to preserve the cultural and ecological heritage of the São Paulo neighborhood, members of the Oficina and local residents oppose the high standard condominium with three 100m high towers projecting tactically for the private land of the SS Group, through the PL 805/2017, the creation of a reforested public park, which values the preservation of the plurality of practices and cultural traditions of Bixiga. Against processes of capitalist revaluation of urban space, producers of urban scleroses and speculative boredom that take away from the poor the right to live in the centre of the cities, the Movement for the Park would be configured as a reconquest by the popular classes of the Right to the City, as formulated by Harvey. A reconquest that unites the defence of the environment and public health with the desire for more spaces for conviviality and leisure. I argue that by rejecting and subverting neoliberal urbanization, the Movement would orchestrate a kind of urban Caraíba Revolution by creating the image of a matriarchal territory: free from segregation and exploitation, where the taboo of distribution is transformed into a totem of urban politics by devouring the inviolable totem of private property. Thus offering us an anthropophagous perspective for urban territory.

Keywords: Bixiga Park; Teatro Oficina; Anthropophagy; Cannibalist Manifesto; Territory.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Teatro Oficina. Registro feito em fevereiro de 2019.	32
Figura 2: Lateral do Teatro do Incêndio na Rua Treze de Maio no Bixiga	32
Figura 3: Cantina Italiana no Bixiga / Registro de fevereiro de 2019	34
Figura 4: Teatro Brasileiro de Comédia construído em 1948./ Registro de fevereiro de 2019.	35
Figura 5: No bairro das cantinas italianas almocei a Macarronada do boteco de dona Mara. Nordestina moradora do bairro.	35
Figura 6: Igreja Presbiteriana da Bela Vista/ fevereiro de 2019.	36
Figura 7: Casas Preservadas no Bixiga/ fevereiro de 2019.	36
Figura 8: Paróquia Nossa Senhora Achiropita, de 1926/ fev. 2019.	37
Figura 9: Ensaio de núcleo de Bateria da Vai Vai nos baxios do viaduto/ fev 2019.	37
Figura 10: Minhocão nos anos 1970/ Fonte: São Paulo Antiga	37
Figura 11: Baxios do Viaduto e parte do gramado instalado por projeto social que oferece aulas gratuitas de futebol para crianças do bairro.	38
Figura 12: Feira de Antiguidades do Bixiga realizada desde 1984.	38
Figura 13: Escadaria do Bixiga construída em 1929.	38
Figura 14: Crianças brincando na rua.	38
Figura 15: Feira Livre do Bixiga.	38
Figura 16: Imagem de satélite do bairro do Bixiga, que contrasta a preservação de seu perfil arquitetônico baixo contra a verticalização da cidade de São Paulo.	38
Figura 17: Renato Borghi, Célia Helena, Moracy do Val e ETTY Fraser na peça “A Vida Impressa em Dólar”, em montagem do Teatro Oficina de 1966. Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.	41
Figura 18: Zé Celso em meio aos escombros em 1966. Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.	46
Figura 19: O Rei da Vela 1968. Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.	49
Figura 20: O Rei da Vela 1968/ Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.	50
Figura 21: Renato Borghi em O Rei da Vela: O Filme (1971) / Fonte: Registro extraído da filmagem	52

Figura 22: Renato Borghi em O Rei da Vela (2018) / Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona	52
Figura 23: Roda Viva 2018 / Fonte: Jennifer Glass/Divulgação	54
Figura 24: Chico Buarque no ensaio de Roda Viva em 1968/ Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.	55
Figura 25: Roda Viva (1968) / Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.	57
Figura 26: Roda Viva 2018 / Foto: Jennifer Glass/Divulgação	59
Figura 27: Espetáculo Macumba Antropófaga (2017) /Foto: Lenise Pinheiro	63
Figura 28: Espetáculo Macumaba Antropófaga / Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona	65
Figura 29: "As Bacantes" 2017 / Fonte:Teatro Oficina Uzyna Uzona	67
Figura 30: Marcelo Drummond (Dionísio) em "As Bacantes" 1996 / Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona	68
Figura 31: Apresentação de Macumba Antropófaga no Instituto Inhotim em Minas Gerais (2010) / Foto: Cafí	69
Figura 32: "As Bacantes" 2017 / Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona	71
Figura 33: "As Bacantes" 2017 / Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona	71
Figura 34: Camila Mota em "As Bacantes" (2017) / Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona	74
Figura 35: Na Selva da Cidade, 1969. / Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP	76
Figura 36: Interior Teatro Oficina/ Foto: Nelson Kon	79
Figura 37: Janelão Teatro Oficina/ Foto Nelson Kon/ Disponível em: http://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/	79
Figura 38: Árvore Celsapina e Janelão do Oficina visto por uma das laterais do terreno./ Foto: Nelson Kon.	80
Figura 39: Céu Aberto Teatro Oficina/ Foto: Nelson Kon.	80
Figura 40: Janelão Teatro Oficina/ Foto Nelson Kon. Disponível em: http://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/	81
Figura 41: Interior Teatro Oficina/ Foto: Nelson Kon	83
Figura 42: Edifício Copan em 1966, um ano após sua inauguração. Fonte: SãoPauloInFoco	88
Figura 43: Edifício Itália em construção, em 1963. Fonte: Sao Paulo In Foco	88

Figura 44: Construção do Minhocão no fim dos anos 1960. Reprodução/SãoPauloInFoco	89
Figura 45: Construção de Brasília em 1959 registrada pelo fotógrafo Milan Alram. Reprodução/Piauí Folha de São Paulo.	89
Figura 46: Imagem de satélite do Teatro Oficina cercado pelo terreno vazio do grupo Silvio Santos. Destaque para a sinalização no mapa do Parque do Bixiga/ Fonte: Google Maps.	92
Figura 47: Crianças do Bixigão na montagem de "Os Sertões". Fonte: Folha de São Paulo/Fotografia de Lenise Pinheiro.	96
Figura 48: Crianças do Bixigão na montagem de "Os Sertões". Fotografia de Lenise Pinheiro	97
Figura 49: Crianças do Bixigão na montagem de "Os Sertões". Fonte: Doc. Teatro Oficina 50 anos	97
Figura 50: Crianças do Bixigão na montagem de "Os Sertões". Fonte: Doc. Teatro Oficina 50 anos	97
Figura 51: Crianças do Bixigão na montagem de "Os Sertões". Fonte: Doc. Teatro Oficina 50 anos	98
Figura 52: Zé Celso interpretando Antônio Conselheiro ao lado do elenco. Fonte: Folha de São Paulo/ Fotografia de Lenise Pinheiro	98
Figura 53: Shopping center – 2004 – Brasil arquitetura – Grupo Silvio Santos. Disponível em: https://arquiteturascontemporaneas.wordpress.com/2013/11/26/4786/	102
Figura 54: Projeção de sombreamento das Torres sobre o entorno, no inverno. Disponível em: https://medium.com/@parquedobixiga/vem-parque-do-bixiga-ee8fbd71f75f	104
Figura 55: Pai de Santo Márcio Telles no Ato Domingo no Parque em defesa do Projeto do Parque do Bixiga, realizado em 26 de novembro de 2017. Fonte: Imagem extraída de: Ato II- Parque do Bixiga - Teatro Oficina	111
Figura 56: Antônio Bogaz, pároco da Igreja Nsa, de Achiropita no Ato Domingo no Parque em defesa do Projeto do Parque do Bixiga, realizado em 26 de novembro de 2017. Fonte: Imagem extraída de: Ato II- Parque do Bixiga- Teatro Oficina	111
Figura 57: Ato Domingo no Parque 26/11/2017. Fonte: Imagem extraída de: Ato II- Parque do Bixiga- Teatro Oficina	112

Figura 58: Domingo no Parque/ Fonte: Imagem extraída de: Ato II- Domingo no Parque - Teatro Oficina.	112
Figura 59: Domingo no Parque/ Fonte: Imagem extraída de: Ato II- Domingo no Parque - Teatro Oficina.	112
Figura 60: Domingo no Parque / Foto: Jennifer Glass.	113
Figura 61: Domingo no Parque – Foto: Jennifer Glass.	113
Figura 62: Projeto Parque do Bixiga / Fonte: Folha de São Paulo.	114
Figura 63: Projeto Parque do Bixiga.	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – Antropofagia: Concepção Filosófica da Existência	16
CAPÍTULO 2 - O Giro Antropófago	30
2.1. Terras Antropófagas Do Bixiga.....	30
2.2 Fervendo no Caldeirão Cosmopolita.....	39
2.3 Desbunde: O Rei De Vela e a Devoração Tropicalista.....	42
2.4 “Mas eis que chega Roda Viva”.....	53
2.5. Antropofagia Oficina Uzyna Uzona.....	62
2.6. Lina antropófaga abre os caminhos.....	74
CAPÍTULO 3 Antropofagia para disputar a Cidade	85
3.1. O Patrimônio entre Táticas e Estratégias: Oficina X Silvio Santos.....	91
3.2. Por uma Revolução Caraíba: Parque do Bixiga.....	109
3.3. Visões de Cidade.....	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146
ANEXOS	152

INTRODUÇÃO

Queria que o Oswald estivesse vivo para ver seu texto aplaudido de pé. Esta encenação marcou, para mim, o primeiro reconhecimento público do Oswald, o início de sua trajetória de mito e de herói popular. (ANDRADE, Marília, 1986:72)

É desta maneira que Marília de Andrade, em artigo escrito em homenagem ao pai, Oswald de Andrade, classifica a primeira montagem de *O Rei da Vela*, pelo grupo Teatro Oficina, em 1967.

Para Marília, a partir da encenação de *O Rei da Vela*, Oswald que em seus últimos anos de vida queixava-se por sua obra não ser lida, temendo que “talvez seu valor nunca chegasse a ser reconhecido” subiria “de repente ao patamar dos mitos”, se tornando o “pai do tropicalismo, inspirador de Caetano, exemplo dos críticos literários, objeto de estudo das teses de doutoramento, herói incondicional dos jovens inconformados”. A Antropofagia oswaldiana (articulada no seio do Movimento Modernista dos anos 1920) que retomava metaforicamente a antropofagia praticada pelos índios tupis que devoraram seus inimigos a fim de metaforizar a relação da cultura brasileira com a alteridade, passaria a ser recuperada por distintas vertentes, como o Concretismo, o Tropicalismo, e o Cinema Novo. Citada pela poesia marginal, pelo Manguebeat e por diversas manifestações artísticas: das artes visuais à música. Sendo lida, relida e apropriada por diversos campos da cultura, no Brasil e no exterior.

Articulada no *Manifesto Antropófago* a antropofagia se constituiu como afirmação de uma consciência plural e emancipada da cultura brasileira, sendo tomada não apenas para marcar uma posição estética, mas uma posição política diante da força da racionalidade eurocentrada. Entendida enquanto “concepção filosófica da existência” que vislumbrava o desrescalque dos conteúdos culturais do país, próprios da ancestralidade indígena e africana, reprimidos pela colonização.

Há 59 anos sediado na Rua Jaceguay, nº 520, no bairro do Bixiga em São Paulo, o grupo dirigido por Zé Celso Martinez Côrrea tem inegável importância histórica para o teatro e arte brasileira das últimas seis décadas, tendo participado ativamente da revolução artística promovida pelo Movimento Tropicalista nos anos 1960. Para o grupo teatral paulista originalmente formado por estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, em 1958, o interesse pela antropofagia e pelas demais obras de Oswald não se encerraria no contexto tropicalista. Ao contrário, a antropofagia seria tomada ao longo das últimas décadas como forma de conceber não apenas a arte, mas a própria existência, assim como Oswald o propunha.

Ao se voltarem para a perspectiva antropófaga o Teatro Oficina não alterou apenas sua linguagem teatral como também seu posicionamento político diante do espaço urbano por eles habitado. A partir do Manifesto, o Oficina transformou-se numa via de reapropriação do bairro paulista: através da arquitetura de seu teatro, de ações destinadas à população do bairro e dos projetos urbanísticos para seu entorno, a partir dos quais se origina o Projeto do Parque do Bixiga desenvolvido em parceria com moradores do bairro.

Hoje em forma de Projeto de Lei de nº 805/2017, o Parque do Bixiga é resultado do movimento criado por moradores e representantes do tradicional bairro paulista e por membros do Grupo de Teatro Oficina. Movidos pelo desejo de preservar e valorizar seus vínculos e tradições, o movimento faria frente às estratégias dominantes que racionalizam o espaço ao projetar para o terreno privado do Grupo Silvio Santos a criação de um parque público onde os moradores possam: “ver, ouvir, estar, criar, praticar seus corpos em atividades físicas conjuntas, um lugar de encontros com o outro e com a natureza, onde a iluminação, insolação e aeração criarão um espaço de bem estar social”.

A luta pela (re)significação e (re)apropriação da área é incrementada pela oposição ao projeto imobiliário atualmente destinado ao terreno que pretende construir um condomínio de alto padrão com três torres de 100m de altura e mais cinco andares de estacionamento subterrâneo que ameaça abrir espaço para especulação imobiliária, e polemiza ao se tratar de um projeto de tamanha magnitude no entorno de uma série de bens tombados.

Com formação técnica em arte dramática, desde cedo me interessei pelo trabalho do Teatro Oficina. Mas foi a partir da graduação em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense, que o território urbano passou a me interessar enquanto palco através do qual, relações e práticas artísticas e culturais podem se desenvolver.

Tal interesse me levou a desenvolver com a Companhia de Teatro Corpus In Scena, em 2016, a ação *Corpus In Scena Ocupa!* na cidade de Rio das Ostras, no interior do Rio de Janeiro, na qual ministrávamos aulas de malabarismo e teatro, gratuitamente, nas praças da cidade. Ação que rapidamente se findou diante de impasses com o poder público, fato que potencializou minha surpresa ao assistir ao espetáculo musical *Macumba Antropófaga* (2017), do Oficina, que em certo momento evidenciava a disputa por terrenos com Grupo Silvio Santos: durante a dramatização do surgimento do Movimento Antropófago os personagens Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral criam o “Restaurante Troca Troca de Terrenos”, no qual após a chegada do personagem Silvio Santos (representado como “Rei Lear”) o elenco orchestra com a plateia uma onda de publicações no twitter com a hashtag: “Patrícia Abravanel troca os terrenos”. Num apelo para que a filha do comunicador concretizasse a troca do terreno pertencente ao Grupo Silvio Santos com a prefeitura, como proposta feita por Silvio. Tal encenação expôs não somente a longa duração da disputa pelo terreno, que perdura desde os anos 1980, mas a resistência e insistência do Oficina em ser manter atuante nas relações com o bairro.

O Oficina então se revelou para mim como fonte de estudos acerca das relações e formas de apropriação e produção do território urbano por um grupo teatral. Passei a interessar-me por compreender e captar as vias através das quais o grupo atua na territorialidade do Bixiga, e por como essas vias seriam engendradas por um perspectiva antropófaga.

Assim sendo, esta pesquisa possui como proposta investigar a partir da trajetória do Oficina e do desenvolvimento do Movimento pelo Parque do Bixiga, como a perspectiva antropófaga poderia ser utilizada para pensar a apropriação do território

urbano. A escolha deste objeto se deve pela possibilidade de se discutir questões de territorialidade pelo viés da antropofagia.

Foram considerados os seguintes procedimentos metodológicos para desenvolvimento da pesquisa:

- Leitura e análise de conteúdos bibliográficos de distintas áreas que trabalhem os conceitos de território, espaço urbano, cidade, identidade, disputas simbólicas e antropofagia.

- Ida a campo, realizada em fevereiro de 2018, a fim de coletar informações sobre o Bixiga, bem como sobre o Teatro Oficina e sua relação com o bairro.

- Análise de encenações do Teatro Oficina;

- Análise de demais conteúdos sobre o grupo, como entrevistas, bibliografia, entre outras fontes.

Para o desenvolvimento da mesma analisarei a construção da perspectiva antropófaga de Oswald de Andrade correlacionando-a à noção de consciência mestiza desenvolvida pela escritora Gloria Anzáldua. Tomando-as como formas alternativas e contra hegemônicas de ser relacionar com o mundo. Posteriormente analisarei a trajetória traçada pelo Oficina, que o leva ao desenvolvimento não apenas de uma estética ou linguagem mas de uma subjetividade antropófaga, destacando as primeiras encenações de *o Rei da Vela* e *Roda Viva*, até seus mais recentes espetáculos. Além de destacar a importância do relacionamento do grupo com a arquiteta Lina Bo Bardi para estabelecimento da comunicação do Oficina com bairro, bem como para a criação dos projetos que dão origem ao Parque do Bixiga. E por fim, no terceiro capítulo observo como a disputa por território com o Grupo Silvio Santos, condicionada por um ideal de corporatização da cidade atravessa a esfera das políticas públicas de preservação do patrimônio cultural sendo determinante para o desenvolvimento do Movimento pelo Parque do Bixiga. Dialogando com os conceitos de táticas e estratégias de Michel de Certeau e Direito à Cidade de David Harvey analiso como o Movimento pelo Parque do Bixiga, impulsionado pela trajetória do Teatro Oficina, permitiria que o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade fosse tomado como referência tanto para o desenvolvimento de políticas de urbanização quanto para a compreensão de disputas pelo território urbano na contemporaneidade. Atentando para as visões de cidade que são disputadas pelos defensores e opositores do Parque, proponho uma discussão que

atravessa noções de arte, cultura, conservadorismo, cidade e modernização/revitalização.

CAPÍTULO 1 – ANTROPOFAGIA: CONCEPÇÃO FILOSÓFICA DA EXISTÊNCIA

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do Antropófago.

(ANDRADE, 1995, p. 47)

Do início. Para tomar a antropofagia como caminho para conceber e se apropriar da cidade, escolho partir dele: do *Manifesto Antropófago*, elaborado por Oswald de Andrade, em meio ao Movimento Modernista. Antropofagia. Faz-se necessário extrapolar seus ecos e descobrir que ela está além de Oswald. Que ela pode ser literal, estética vanguardista, concepção de existência, uma subjetividade.

Na virada do século XIX para o XX, a consolidação da arqueologia e da etnologia modernas, que traziam respectivamente revelações acerca da arte pré-histórica e da arte africana, fez com que a temática do primitivismo fosse amplamente tomada por intelectuais de diversas áreas artísticas e científicas. Presente no inconsciente freudiano e na “mentalidade mágica” de Lévy-Bruhl, a imagem do primitivo ecoaria nas vanguardas artísticas europeias das primeiras décadas do século XX.

Abalada pelo entre guerras, a arte europeia precisou romper drasticamente com as estéticas vigentes, e para isso voltou-se para outros tipos de civilização e cultura. Para imagem do “bárbaro”, do “exótico” e “primitivo”, buscando resgatar cantigas, danças, mitos, religiões, esculturas, amuletos e línguas de países africanos, asiáticos e americanos. Assim a ideia do “primitivismo” passou não apenas a ser a temática, mas o norteamento estético pretendido principalmente pelas vanguardas dadaísta, cubista e surrealista. Sobre forte influência das teorias freudianas, os artistas buscavam romper com a moral coercitiva e com a lógica reducionista no processo artístico. Valorizando a manifestação do inconsciente na construção de uma arte irreverente e anti civilizatória.

Buscavam assim, voltar a um estado natural e intuitivo, comparando-se a selvagens canibais que devorariam a tradição, os valores moralistas e a arte burguesa.

Como ressalta Heloísa Buarque de Hollanda (2004), no campo da poesia, a crise de significados analisada por Otávio Paz enquanto fruto da industrialização e do advento da técnica, operou a perda da imagem do mundo como totalidade. Tal perda revelaria a descontinuidade do tempo e a desagregação do eu, agora constituído por uma multiplicidade de fragmentos, que lançaram a poesia moderna na “procura do outro, na busca da outridade”. Uma outridade plural que não representa o todo, à maneira da alegoria definida por Walter Benjamin, que “desvaloriza o universo concreto e não se presta à construção de naturezas estáticas” (HOLLANDA, 2004: 67).

Dessa maneira, enquanto os europeus buscavam a outridade nos países africanos e americanos através da imagem do “primitivo” para viabilizar seu projeto artístico, as vanguardas americanas que iam à Europa buscar o “novo”, acabaram encontrando um prisma que os direcionou para sua própria origem. Foi exatamente desta maneira, em diálogo direto com diversas correntes de pensamento europeu, que o Movimento Modernista brasileiro se insurgiu contra os próprios valores eurocêntricos.

A circulação no Brasil da “ideologia primitivista” e da crítica à totalidade expressa pelo “símbolo universal-concreto” (HOLLANDA, 2004:67), ecoaria no desenvolvimento da estética modernista através das obras não apenas de Oswald de Andrade, mas também pelas de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Raul Bopp, Di Cavalcanti, Mário de Andrade entre outros.

Neste início do século XX, o alto grau de transformação econômica que o país vivenciava com o apogeu do café e a crescente industrialização de São Paulo, implicava a alteração do plano social com o advento da burguesia industrial e do proletariado a ela vinculado. No entanto, artisticamente o país estava estagnado, preso às antigas referências europeias, e as estéticas Parnasiana e Simbolista não supriam mais as aspirações artísticas da época.

O nacionalismo emergente do pós-Primeira Guerra Mundial também motivava intelectuais e jovens artistas a criarem projetos culturais que pretendiam repensar o

Brasil, desvencilhando-o da dependência europeia. Tal cenário culminou no desenvolvimento do *Movimento Modernista*, liderado pelos artistas acima citados, que buscavam renovar o estagnado ambiente artístico e cultural do país.

O Modernismo brasileiro constitui um amplo e complexo movimento, que teria como um de seus marcos iniciais a Exposição de Arte de Moderna¹ de Anita Malfatti, em 1917, e como marco de ruptura, a Semana de Arte Moderna de 1922 (NASCIMENTO, 2015: 378). Em ambos, o contato direto ou indireto dos artistas com as novas vanguardas artísticas do início do século na Europa – como o expressionismo, cubismo, surrealismo, dadaísmo e futurismo - foram fortemente expressos em suas produções artísticas provocando reações conservadoras no meio cultural.

A Semana de Arte Moderna de fevereiro de 1922 se configurou como uma exposição de pintura de 13 a 18 de fevereiro, que contou com a realização de conferências, leituras de poemas, danças, recitais e concertos musicais. Incentivados pelas comemorações do Centenário da Independência do Brasil o grupo diverso e inquieto de artistas² que se articulava desde a exposição de Anita Malfatti, rompia com os cânones e com o academicismo vigentes procurando traçar uma estética livre para a arte brasileira, caracterizando-se como o movimento de “intelectuais que desestabilizou o sistema tradicional da cultura brasileira” (NASCIMENTO, 2015: 383). Suas obras eram marcadas além do nacionalismo pela liberdade formal (versos livres, abandono das formas fixas, ausência de pontuação); pelo emprego de humor e ironia; pela valorização do cotidiano e pela revisão crítica do passado histórico e cultural.

Com o *Manifesto Antropófago* de 1928, estruturado por frases curtas e fragmentos justapostos, o poeta Oswald de Andrade (1890-1954) articula um projeto ideológico para o projeto estético do Movimento. Nos aforismos - sentenças curtas que explicitam um princípio – contidos no Manifesto, Oswald define a Antropofagia que se

¹ De acordo com Nascimento (2015: 379) a Exposição de Arte Moderna de Anita Malfatti, em 1917, é tomada como marco de articulação do Movimento Modernista por ter sido a primeira vez que um “conjunto de obras sintonizadas com a modernidade europeia provocou uma resposta pública no Brasil”.

² Além de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, o catálogo, idealizado por Di Cavalcanti, registra a participação dos arquitetos Antonio Moya e Georg Prsirembel; dos escultores Victor Brecheret e Wilhelm Haerberg; e dos pintores e desenhistas Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Martins Ribeiro, Zina Aita, João Fernando (Yan) de Almeida Prado, Ignácio da Costa Ferreira (Ferrignac) e Vicente do Rego Monteiro. E ainda participaram: Antonio Paim Vieira, Ernani Braga, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Guiomar Novaes, Heitor Villa-Lobos, Hildegardo Velloso, Manuel Bandeira, Menotti Del Picchia, Ronald de Carvalho, Tácito de Almeida.

constituiria tanto como uma forma de romper com os arraigados modelos de dependência cultural, quanto como a afirmação de uma consciência plural e emancipada da cultura brasileira.

O indigenismo ufanista, idealizado pela estética Romântica, é rejeitado junto com a ideia de purismo. “Originais não são originais” - até mesmo o defensor do Cânone Ocidental, Harold Bloom (1994: 20) assim o afirmaria sobre a “grande literatura”, que segundo ele se constituiria como um eterno “reescrever ou revisar”. No entanto, ao contrário do que formulou Bloom, a antropofagia, por não reconhecer hierarquizações, não sofre da “ansiedade da influência”, do desejo de superar suas referências. O que a antropofagia portaria é o caráter dialógico destacado por Bakhtin (1999) sobre a obra de François Rabelais. A operação de uma intertextualidade que constrói um novo discurso pelo diálogo entre múltiplas vozes, narrativas, e consciências, sem nada anular. É a polifonia do discurso moderno onde tudo pode ser esteticamente aproveitado.

É importante destacar que Oswald, alinhado à constelação de Manifestos Vanguardistas que irrompeu nos anos 1920, publicou dois manifestos, sendo o Antropófago apenas o segundo deles. Em 1924, quatro anos antes da fundação da Revista de Antropofagia, Oswald de Andrade publicou seu “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, que já explorava uma visão primitivista apontando para nova disposição intelectual que o poeta consolidaria no *Manifesto Antropófago*.

Neste manifesto, estruturado em 51 aforismos³, Oswald irá formular sua antropofagia em franca deglutição dos trabalhos e formulações de Freud, Nietzsche, e Marx, que evidenciaram por distintas perspectivas a precariedade do discurso dominante, valendo-se destas referências que permitiam pensar formas alternativas de racionalidade para tomar a pluralidade da cultura brasileira como um valor em si mesmo, contudo sem a romântica exotização europeia.

A antropofagia – estado, condição, qualidade ou ato do homem que se alimenta de carne humana, sem que haja fundamentalmente uma necessidade alimentar-

³ Como AZEVEDO (2012) definirá os diversos extratos presentes no Manifesto Antropófago.

praticada no período pré-colonial pelos índios tupis que devoravam seus inimigos (apenas os bravos guerreiros), é metaforicamente retomada. Metaforiza-se a relação com a alteridade: a seleção de seus outros em função de sua “potência vital”; e a afetação destes mesmos outros desejados a ponto de “absorvê-los no corpo, para que partículas de sua virtude se integrassem à química da alma e promovessem seu refinamento” (ROLNIK, 1998: 2).

Para Ana Beatriz Sampaio - que analisa as “possibilidades polissêmicas” do título escolhido por Oswald de Andrade – antes mesmo da palavra antropofagia, o próprio termo “manifesto”, poderia ser lido em diferentes direções: “o manifesto [substantivo] é antropófago e elemento manifesto [adjetivo] no sentido de indiscutível, declarado, patente, ou seja, declaradamente antropófago” (AZEVEDO, 2012: 48). Manifesto representaria o “desrecalque” apontado por Antonio Candido:

[...] um veemente desrecalque, por meio do qual as componentes cuidadosamente abafadas, ou laboriosamente deformadas pela ideologia tradicional, foram trazidas à tona da consciência artística. O admirável TUPI OR NOT TUPI, do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade — mestre incomparável das fórmulas lapidares —, resume todo este processo, de decidida incorporação da riqueza profunda do povo, da herança total do país, na estilização erudita da literatura. (CANDIDO apud AZEVEDO, 2012: 46)

A antropofagia oswaldiana defenderia, portanto desde sua primeira palavra, a **manifestação** dos conteúdos da cultura brasileira, próprios da ancestralidade indígena e africana ocultados - presentes, mas não manifestos – pela colonização. O antropófago “aquilo que não pode mais permanecer oculto ou dissimulado em sua natureza” deveria tornar-se “manifesto”. Assim, “manifesto” passaria a significar tanto aquilo que pode se tornar “visível”, quanto àquilo que carrega os sentimentos, pensamentos e impulsos conscientes que contêm o material psíquico reprimido (AZEVEDO, 2012: 47).

A importância de Freud para o desenvolvimento do manifesto é evidente. Oswald define: “**Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em Totem**”. E ainda reforça: “**Transfiguração permanente do Tabu em Totem. Antropofagia**” (ANDRADE, 1976).

Em seu trabalho *Totem e Tabu*, Freud concentra todo um período de investigações acerca da noção de pai e da ordem patriarcal. Seu estudo sobre as origens

e significados dos totens e de seus tabus para determinados grupos étnicos permitem a Freud formular a hipótese da horda primeva:

Se chamarmos a celebração da refeição totêmica em nosso auxílio, poderemos encontrar uma resposta. Certo dia, os irmãos que tinham sido expulsos retornaram juntos, mataram e devoraram o pai, colocando assim um fim à horda patriarcal. Unidos, tiveram a coragem de fazê-lo e foram bem sucedidos no que lhes teria sido impossível fazer individualmente. (Algum avanço cultural, talvez o domínio de uma nova arma, proporcionou-lhes um senso de força superior.) Selvagens canibais como eram, não é preciso dizer que não apenas matavam, mas também devoravam a vítima. O violento pai primevo fora sem dúvida o temido e invejado modelo de cada um do grupo de irmãos: e, pelo ato de devorá-lo, realizavam a identificação com ele, cada um deles adquirindo uma parte de sua força. A refeição totêmica, que é talvez o mais antigo festival da humanidade, seria assim uma repetição, e uma comemoração desse ato memorável e criminoso, que foi o começo de tantas coisas: da organização social, das restrições morais e da religião (FREUD, 1996:103).

Se a ordem social patriarcal, as restrições morais e a religião derivam do assassinato (tabu) do totem (o substituto da figura paterna), Oswald irá conceber a antropofagia não apenas como ato encerrado de devoração do pai, mas irá transformá-lo no próprio Totem: a refeição totêmica não se reproduzirá mais para perpetuar a culpa sobre a morte do pai primevo. A consumação do parricídio, do rompimento com a figura paterna e suas imposições restritivas, é tomada como próprio totem que nos conduziria a libertação das forças colonizadoras, dos “importadores de consciência enlatada”. Para Oswald é preciso devorar o pai, as “inquisições exteriores”, para ir contra “a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud para recriar a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.” (OSWALD, 1976: 6).

Contra a sociedade patriarcal e seu caráter opressor representado pelos valores burgueses e pela ordem capitalista⁴ - centrados no direito de propriedade privada, nas hierarquizações, na repressão e na culpa da moral cristã - Oswald propõe a antropofagia enquanto “utopia matriarcal” como uma saída “anti-edipiana” (CEPPAS, 2018). Afinal “que sentido teria num matriarcado o complexo de Édipo?”. Para o modernista, o matriarcado se oferece como demolidor dos poderes autoritários e como propositor “de uma vida comunitária aberta aos prazeres vitais, ditados por uma libido individual sem censura” (CHAMIE, 2005).

⁴ *Já tínhamos o comunismo.* O Manifesto antropófago reproduz assim as concepções de Engels a propósito do comunismo primitivo apagado pelo advento da propriedade privada e da necessidade de transferir os bens de pai para filho através de herança.

Apesar da importância das formulações freudianas para a constituição do Manifesto, Oswald destaca críticas à Freud e sua “terminologia”:

“A Antropofagia só pode ter ligações estratégicas com Freud que é apenas o outro lado do catolicismo./Mas Antropofagia que bafeja no homem natural a construção da sociedade futura não pode deixar de ver alguns erros profundos de Freud. O recalque que produz em geral a histeria, as neuroses e as moléstias católicas não existem numa sociedade liberada senão em porcentagem pequena ocasionada pela luta./ Cabe a nós antropófagos fazer a crítica da terminologia freudiana./ O maior dos absurdos é por exemplo chamar de inconsciente a parte mais iluminada pela consciência do homem: o sexo e o estômago. Eu chamo a isso de consciente antropofágico. O outro, o resultado sempre flexível da luta com a resistência exterior, transformado em norma estratégica, chamar-se-á o consciente ético”. (ANDRADE, Oswald. “A Psicologia Antropofágica”).⁵

⁵ Os Dentes do Dragão. Editora Globo, São Paulo, 1990, pp. 48-55. Originalmente publicado em O JORNAL. Rio de Janeiro, agosto de 1929.

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Grachos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristas. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. **Oú Villeganhon print terre.** Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechizados. Vivemos atravez de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

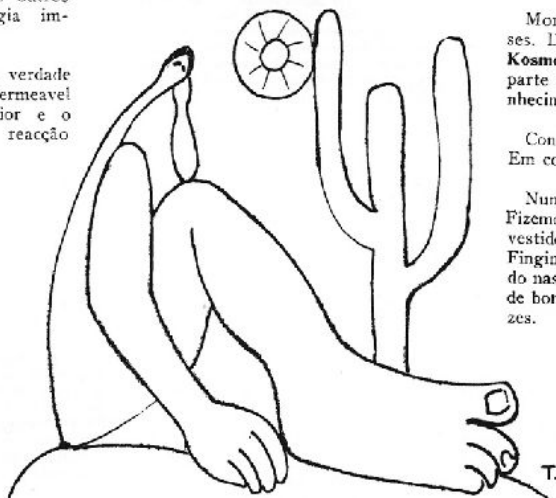
O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação **eu** parte do **Kosmos** ao axioma **Kosmos** parte do **eu**. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em comunicação com o sólo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos fei Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipejú



Desenho de Tarela 1928 - De um quadro que figurará na sua proxima exposiçao de Junho na galeria Percier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia,

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7

Manifesto Antropofago

Contra as historias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem Cesar.

A fixação do progresso por meio de catalogos e aparelhos de televisão. Só a maquinária. E os transfusores de sangue.

Contra as sublições antagonicas. Trazidas nas caravellas.

Contra a verdade dos povos missionarios, definida pela sagacidade de um antropofago, o Visconde de Cayrú: — É a mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jaboty.

Se Deus é a consciencia do Universo Increado, Guaracy é a mãe dos viventes. Jacy é a mãe dos vegetaes.

Não tivemos especulação. Mas tinhamos adivinhação. Tíhamos Política que é a sciencia da distribuição. E um systema social planetario.

As migrações. A fuga dos estados tédiosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatorios, e o tedio especulativo.

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabú em totem. Antropofagia.

O pater familias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorancia real das coisas + falta de imaginação + sentimento de authority ante a procuriosa.

E' preciso partir de um profundo atheismo para se chegar a idéa de Deus. Mas o carahiba não precisava. Porque tinha Guaracy.

O objectivo creado reage como os Anjos da Queda. Depois Moysés diava. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catharina de Medicis e genro de D. Antonio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memoria fonte do costume. A experiencia pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéas tomam conta, reagem, queimam gente nas praças publicas. Suprimamos as idéas e as outras paralyisias. Pelos roteiros. Acreditar nos signaes, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracchos, e a Côte de D. João VI°.

A alegria é a prova dos nove.

A lucta entre o que se chamaria Increado e a Cretura-illustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabú. O amor quotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformal-o em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males cathechistas. O que se dá não é uma sublição do instinto sexual. E' a escala thermometrica do instinto antropofagico. De carnal, elle se torna electivo e cria a amizade. Affectivo, o amor. Especulativo, a sciencia. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia agglomerada nos peccados de cathecismo — a inveja, a usura, a calumnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e christianisados, é contra ella que estamos agindo. Antropofagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema — o patriarcha João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independencia ainda não foi proclamada. Frase typica de D. João VI°: — Meu filho, põe essa corôa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dynastia. E' preciso expulsar o espirito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e oppressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciaris do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE.

Em Piratininga.
Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

BRASILIANA

RAÇA

De uma correspondencia de Sarutayá (Est. de S. Paulo) para o **Correio Paulistano**, n. de 15-1-927:

O Sr. Abrahão José Pedro offerceu aos seus amigos um lauto jantar comemorando o anniversario de seu filho José e baptizado do pequeno Fuad, que nessa data foi levado à pia baptismal. Foram padrinhos o sr. Rachide Mustafa e sua esposa d. Jorgina Mustafa.

O Sr. Paschoalino Verdi proferiu um discurso de saudação.

POLITICA

Da mesma correspondencia:
O Sr. Rachid Abdalla Mustafa, escrivão de paz, muito tem trabalhado para augmentar o numero de eleitores.

DEMOCRACIA

Telegrama de Fortaleza (AB):
A bordo do "Itassussé" passou por este porto com destino ao norte, S. A. D. Pedro de Orleans e Bragança, acompanhado de sua esposa e filho.

S. A. desembarcou, visitando na Praça Caio Prado a estatua de Pedro II. O povo acclamou com enthusiasmo o principe. A officialidade do 23° B. C. e a banda de musica cercada de enorme multidão, aguardou a chegada de S. A. naquela praça.

Compacta massa, acompanhou os distinctos viajantes até a praça do Ferreira, onde o tribuno Quintino Cunha fez uma entusiastica saudação em nome da população.

Na volta para bordo, um preto catrairo, de nome Vicente Fonseca, destacando-se da multidão abraçou o principe dizendo: "Fique sabendo que as opiniões mudaram mas os corações são os mesmos".

RELIGIÃO

Telegrama de Porto Alegre para a **Gazeta** de S. Paulo n. de 22-3-927:

Vindo de S. Paulo chegou a esta capital o sr. Sebastião da Silva, que fez o raide daquelle (Estado ao nosso, a pé, tendo partido dalli em outubro.

O "raideiro" tomou essa resolução em virtude de uma promessa feita a Virgem Maria, para que terminasse a revolução no Brasil. Quando se achava proximo a esta Capital, teve conhecimento do termino da lucta, proseguindo até aqui, a fim de cumprir a sua promessa.

Sebastião Antonio da Silva conta actualmente 35 annos de idade.

NECROLOGIO

De um discurso do professor João Marinho na Academia Nacional de Medicina do Rio de Janeiro (**Estado de S. Paulo**, n. de 3-8-921):

O dr. Daniel de Oliveira Barros e Almeida nasceu num dia e morreu em outro, de doença de quem trabalha, coração cansado antes de tempo.

Entre os dois, correu-lhe a vida.

SURPRESA

Telegrama de Curitiba para a **Folha da Noite** de S. Paulo, n. de 2-11-927:

Informam de Imituba que o individuo Juvenal Manuel do Nascimento, ex-agente do correio, reuniu em sua casa todos os amigos e parentes sob o pretexto de fazer uma festa. Durante o almoço, Juvenal mostrou-se alegre e, ao terminar a festa foi ao seu quarto, do qual trouxe um embrulho contendo uma dynamite, dizendo que ia proporcionar a todos uma surpresa.

Todos estavam attentos e esperando a surpresa quando, com espanto geral, o dono da casa approximou um cigarro: acceso do embrulho que explodiu, matando Juvenal e ferindo gravemente sua esposa e todas as pessoas que haviam assistido ao convite fatal.

Até aqui pelo menos dois lados da antropofagia oswaldiana estão postos: o da decolonização do saber (QUIJANO, 2005), de nossos corpos, e de nosso ser; e o da qualificação de identidades plurais. Ao contrário do que certas críticas afirmaram, a narrativa contra hegemônica da antropofagia oswaldiana, se opõe ao primitivo idealizado, ao “outro utópico”, produzido pela intelectualidade europeia (ROLNIK, 1998). Ao mesmo tempo em que se constitui enquanto “afirmação irreverente da mistura que não respeita qualquer espécie de hierarquia cultural”, uma vez que para operar tal antropofagia, todos os repertórios seriam potencialmente equivalentes enquanto fornecedores de recursos para produzir sentido. Como fórmula Darcy Ribeiro (apud ROLNIK, 1998: 6):

A colonização no Brasil se fez como esforço persistente de implantar aqui uma europeidade adaptada nesses trópicos e encarnada nessas mestiçagens. Mas esbarrou, sempre, com a resistência birrenta da natureza e com os caprichos da história, que nos fez a nós mesmos, apesar daqueles desígnios, tal qual somos, tão opostos a branquitudes e civilidades, tão interiorizadamente deseuropeus como desíndios e desafros.

Não se trata de uma romantização ou naturalização dos apagamentos e violências históricas orquestradas pelas forças colonizadoras ao longo de nossa formação cultural. O retorno metafórico da antropofagia propõe justamente transformar em totem, sobretudo aquilo que se quis apagar/ocultar, pois “comer também é vingança” (AZEVEDO, 2012: 109).

Como aponta Oswald, nunca fomos de fato catequisados. Devoramos a catequese e “fizemos Jesus nascer na Bahia”. “Nunca admitimos o nascimento da lógica” (da racionalidade dominante, europeia) entre nós. A antropofagia é assim a própria recusa da subalternização aos paradigmas ocidentais. Ela age justamente “contra as pestes dos chamados povos cultos e civilizados”. É a “reação contra o homem vestido” (ANDRADE, 1976).

O Manifesto Antropófago se configuraria então, ao mesmo tempo, como a proposição de uma estética, de um posicionamento artístico, e de uma visão de mundo (weltanschauung). Como o próprio Oswald afirma: “**a vida é devoração e a Antropofagia é concepção filosófica da existência**”.

Haveria a partir do *Manifesto*, como aponta Rolnik, a evidenciação da existência de uma subjetividade antropófaga que se define por jamais aderir absolutamente a qualquer sistema de referência. Por uma plasticidade para misturar à vontade toda espécie de repertório e por uma liberdade de improvisação de linguagem a partir de tais misturas. Atualizando-se segundo diferentes estratégias do desejo, movidas por diferentes vetores de força, que vão de uma maior ou menor afirmação da vida até sua quase total negação (ROLNIK, 1998: 8).

Trata-se, portanto da defesa de um modo de produção de existência que dependeria de um grau significativo de exposição à alteridade: do ver-se o outro em si; de enxergar e desejar, e reivindicar a singularidade do outro, sem vergonha de fazê-lo, “sem medo de se contaminar”, pois seria nesta contaminação que a “potência vital” se expandiria: a “fórmula tupi” (AZEVEDO, 2012: 183). Uma relação com a alteridade que produziria no corpo uma alegria, que Rolnik nomeia de antropofagia ativa⁶.

Não se constituindo como uma ingestão indiscriminada de repertórios a partir de uma lógica consumista. Nesse contato intercultural, os sujeitos descartam quaisquer elementos que em um determinado ponto não estejam de fato servindo como bem de identificação e inserem outros novos conforme as necessidades de seu grupo.

Percebo na antropofagia oswaldiana certa proximidade com a *consciência mestiza* reivindicada por Gloria Anzaldúa (2005:705):

Porque eu, uma mestiza, continuamente saio de uma cultura para outra, porque eu estou em todas as culturas ao mesmo tempo, alma entre dos mundos, tres, cuatro, me zumba la cabeza con lo contradictorio. Estoy norteada por todas las voces que me hablan simultáneamente.

Em *Boderlands/ La frontera - The new mestiza*, publicado em 1987 - especialmente nos capítulos “*Como domar una lengua salvaje*” e “*La consciencia de la*

⁶ A antropofagia ativa seria contrária à antropofagia reativa que não responderia às urgências de criação de sentido colocadas pelo corpo em sua experiência coletiva. Implica na negação da alteridade a qual encontra na escravatura sua máxima expressão, trata-se aqui de reificar o outro que, esvaziado de sua singularidade, será instrumentalizado a serviço dos interesses de quem o incorpora. É preciso lembrar que esta marca histórica escravocrata encontra-se inscrita na subjetividade de todo brasileiro.

mestiza/Rumo a uma nova consciência” – a escritora chicana Gloria Anzaldúa também elabora uma espécie de manifesto em defesa de uma identidade híbrida.

A autora trata especificamente da pluralidade da cultura chicana, daqueles descendentes de mexicanos que vivem do lado norte americano da fronteira e que não se identificam como mexicanos e nem como norte americanos - que não falam nem o inglês norte americano e nem o espanhol mexicano, mas uma variação das duas línguas (que são ambas, ao mesmo tempo).

Anzaldúa, assim como Oswald, defende uma reconstrução identitária – para Gloria especialmente do sujeito feminino que nasceu e viveu nessa fronteira - exatamente a partir da pluralidade do entre- lugar, de uma consciência que transforma sua ambivalência em outra coisa. Uma consciência, portanto antropófaga que não pretende assentar-se sobre uma identidade fixa. A rigidez para ela é a própria morte. Mas uma consciência que opera uma “transpolinização” racial, ideológica, cultural e biológica para formar uma *consciência mestiza, de mulher* (ANZALDÚA, 2005).

O uso concomitante de três idiomas: o inglês, o espanhol e o spanglish, e o uso intercalado de diversos gêneros de escrita como autobiografia, ensaio histórico, memórias e testemunho fazem com que a própria obra de Anzaldúa se configure como um ato de recusa à demarcação de limites, mostrando-se aberta, “tal qual o seu lugar de enunciação: a fronteira” (SANTOS, 2013).

O lugar da fronteira é o lugar antropófago. Um lugar alimentado pelos lados que supostamente nela se separam. Mas a fronteira enquanto lugar antropófago não é excludente. Ela é os dois lados ao mesmo. É o estar nas duas margens, que Gloria pontuou. Permite uma experimentação de distintas identidades que mostram maneiras de transitar na contemporaneidade. A defesa de Gloria é pelo posicionamento neste lugar, a reivindicação por ser e se reconhecer como um indivíduo plural e distinto.

A fronteira assim como a antropofagia não apenas nos une, mas compreende um modo de vida. Um modo de vida que não hierarquiza as culturas e etnias que o formam⁷. Um modo de vida que exige sua própria subjetividade. Uma subjetividade que

⁷ Apesar de Oswald ter se concentrado fortemente no Manifesto nas matrizes indígenas.

subverte toda norma hegemônica, que “desmonta a realidade”, que caminha para fora do pensamento convergente e desconstrói as relações de poder, demandando outras formas de conhecer, experimentar e sentir o mundo. Tal subjetividade, antropófaga, fronteira, meztiza, de mulher, demanda, portanto a criação de um Corpo Sem Órgãos como formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari a partir das proposições de Antonin Artaud. Um corpo que rejeita ser instruído e organizado pela lógica hegemônica e que procura formas não estabelecidas de apreender o mundo, que tal lógica não dá conta de expressar:

De qualquer lado que eu olhe para mim mesmo, sinto que nenhum de meus gestos, nenhum de meus pensamentos me pertence. (ARTAUD, 2011: 37)

Assim a antropofagia não se configura como um passado ancestral a ser recuperado, não enquanto “identidade nacional”, mas como uma “dimensão vital e necessária, uma fonte matriarcal de desejo lúdico que questione as dominações patriarcais, do estado, da família, da religião, da lógica, da gramática” (AZEVEDO, 2012: 189). É o empoderamento da *mestiza* que deixa de ser bode expiatório para se tornar a sacerdotisa mor nas encruzilhadas (ANZALDÚA, 2005). É tupi e rarámuri/tarahumaras⁸. Antropofagia. Substantivo feminino. Consciência Mestiza. Da Fronteira.

É a “revolução caraíba” de Oswald. A reconexão com os instintos dos xamãs nômades que viviam afastados de todos os outros indígenas, mas que eram os únicos que podiam transitar livremente entre amigos e inimigos, profetizando sobre uma vida sem males, ociosa e livre, sobre uma “Terra sem mal” (AMARAL, 2015).

“Nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. [...] Não tivemos especulação. Tínhamos política que é a ciência da distribuição”⁹.

⁸ Evoco os indígenas oriundos do México pela conexão que oferecem entre Gloria Anzaldúa e Antonin Artaud. Os Tarahumaras ou “rarámuri” (como se denominam) são um povo indígena originário do México, assentado na Serra Tarahumara (entre 1.500 e 2.400 metros sobre o nível do mar) localizada no Sudoeste do estado de Chihuahua. Em 1936, Antonin Artaud (1896-1948) também desiludido com a cultura europeia, e influenciado pelo ideal primitivista, o formulador do Teatro da Crueldade, embarcou em viagem para a Serra Tarahumara com a crença de que os indígenas proporcionariam ao ocidente um conhecimento perdido acerca das origens da humanidade. A busca por novas perspectivas espirituais impactaria profundamente as formulações de Artaud Artaud. Seus escritos sobre a viagem estão reunidos em “México e Viagem ao país dos Tarahumara”. SCHNEIDER, Luis Mario (org.). ARTAUD, Antonin. México y Viaje al país de los tarahumaras. México: Fondo de cultura Económica, 1975.

⁹ ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

Para Oswald essa “Terra sem mal”, é a terra do matriarcado: imagem de uma sociedade sem classes, sem especulação, sem exploração, herança paterna ou propriedade privada. Livre da dominação e da culpa patriarcal. É a dimensão utópica da antropofagia:

Imagem de um certo desejo cuja tradução política não parece ser das mais fáceis. Ela pode ter como horizonte, teórico e prático, por exemplo, a defesa das sociedades indígenas, do meio ambiente, e o ataque à dominação masculina, à culpa e aos “males catequistas”. (CEPPAS, 2018: 2)

A perspectiva antropófaga requer outro modo de se relacionar, compreender e produzir o território. Um modo antropófago que engendraria um território antropófago. Focado na centralidade do corpo e dos sentidos, na comunicação e evidenciação dos elementos da natureza. Se opondo as práticas e à ordem que mercantilizam o território. Rejeitando a especulação e a segregação espacial. É exatamente neste ponto, que esse estudo se aproxima do Teatro Oficina, a fim de compreender como a sua perspectiva antropófaga determinaria seu olhar sobre o território do Bixiga e promoveria a construção do Movimento pelo Parque do Bixiga, um movimento de defesa e ressignificação do bairro, muito maior que o próprio grupo teatral.

CAPÍTULO 2 – O GIRO ANTROPÓFAGO

No presente capítulo analisarei a trajetória do Teatro Oficina buscando captar o desenvolvimento não apenas de uma estética, mas de uma consciência antropófaga a fim de apreender seus ecos sobre a concepção do território urbano e do Movimento pelo Parque do Bixiga. Destacando sua inserção no bairro da capital paulista, berço do teatro Moderno Brasileiro; suas experiências cênicas tropicalistas de 1968, o *Rei da Vela e Roda Viva*; além do relacionamento do grupo com a arquiteta Lina Bo Bardi, que exerce um papel crucial para o estabelecimento da comunicação do grupo teatral com o bairro do Bixiga, quer por seu projeto arquitetônico que abriu o teatro para o bairro, quer por seus projetos para o terreno do entorno que resultaram no projeto do Parque do Bixiga.

2.1 – TERRAS ANTROPÓFAGAS DO BIXIGA

Há 60 anos sediado no bairro do Bixiga, em São Paulo, o Teatro Oficina se tornou reflexo das transformações sofridas pela região, assim como seus demais habitantes. Sua história atravessou e foi atravessada pela história do bairro. O grupo que para alguns críticos revolucionou a cena teatral brasileira, ao transportar para o palco o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, mantém vigorosamente suas atividades artísticas e sociais. Desempenhando um papel central na luta pela preservação do território do Bixiga em suas múltiplas dimensões: espacial, cultural e social.

Administrativamente denominado como Bela Vista, o Bixiga¹⁰ possui extrema importância histórica e cultural para a cidade de São Paulo. Sua pluralidade artística e

¹⁰ Existem três hipóteses sobre a razão do nome Bixiga: a de que a região abrigou vítimas da bexiga (nome popular da varíola); a segunda acredita no bairro seriam vendidas entranhas bovinas. A terceira e última hipótese, sugere que Bixiga seja um erro de grafia do sobrenome de um dos primeiros donos das terras do bairro: Antônio Manoel, conhecido por Antônio Bexiga, não se sabe se pelo nome oficial ou por ser portador da doença. LIMA, Alessandro Luís Lopes de. *Vestígios de um quilombo paulistano: uma análise da paisagem arqueológica do bairro do Bixiga*. Argumentos, vol. 17, n. 1, jan./jun. 2020. Departamento de Ciências Sociais, Unimontes-MG ISSN: 2527-2551 (online). Disponível em: <https://doi.org/10.32887/issn.2527-2551v17n1p.153-177>

cultural, além de representar toda a “vocação estética, política e afetiva” (ANDREOLLI, e ZOÉ, 2016) do bairro, foi e continua sendo forjada pelo “caldeirão cosmopolita” em que o mesmo se transformou ao longo dos anos, ao receber em distintos períodos “coros” de negros quilombolas, imigrantes italianos, migrantes nordestinos, artistas de teatro e do samba.

Italianos que trouxeram suas artes, ofícios e saberes. Que construíram um bairro térreo, de sobrados com dois pavimentos e porões, em lotes tipo “linguiça”, estreitos e compridos. Que transformaram suas casas em pequenos comércios, criando um bairro onde a vida se desenvolve a pé, onde os trabalhadores não precisam fazer grandes deslocamentos para chegarem em seus locais de trabalho. Migrantes nordestinos, vindos em busca de melhores condições de vida, que trouxeram suas mercearias, casas do norte, seus restaurantes, seus forrós. Grupos teatrais que se instalaram ali no fim da década de 40 impulsionados pela criação da primeira companhia moderna do teatro nacional, localizada na Rua Major Diogo, o Teatro Brasileiro de Comédia, TBC, criando “o bairro com maior concentração de teatros da cidade. Berço do samba de Adoniran Barbosa, da Escola de Samba Vai Vai, das cantinas italianas, dos terreiros de candomblé, das igrejas católicas, da Vila Itororó com sua piscina pública — a primeira da cidade.”¹¹



Figura 1: Teatro Oficina. Registro feito em fevereiro de 2019.

¹¹Trecho da justificativa do PL 805/2017 extraído de: <https://medium.com/@parquedobixiga/projeto-de-lei-805-2017-parque-do-bixiga-fa3b7b9bf964>

Originalmente formada por vales e pela densa mata do bioma Mata Atlântica, a região do Bixiga ao longo do século XIX oferecia refúgio aos escravos fugidos, que ali constituíram o Quilombo Saracura. Construindo habitações às margens do Rio Saracura – um dos vários rios posteriormente soterrados para a abertura de vias expressas - a população do quilombo crescia à medida que os planos de urbanização modificavam a região, expulsando as habitações coletivas da região central. Sendo o Quilombo Saracura fundamental para o desenvolvimento de diversas “práticas culturais que se tornaram expressões da negritude paulistana no século XIX e início do XX”, como o samba de bumbo e de roda, o batuque e os cordões carnavalescos (LIMA, 2019: 154).



Figura 2: Lateral do Teatro do Incêndio na Rua Treze de Maio no Bixiga.

Já no início do século XX, a imigração italiana chegou fortemente ao bairro impondo-se culturalmente pela rápida e vasta formação de patrimônio imobiliário¹², em

¹² Restringindo cada vez mais a população negra ao quilombo, região mais baixa e alagadiça do Bixiga, enquanto a população de imigrantes italianos apossava as áreas mais altas, menos propensas a alagamentos como aponta NASCIMENTO, 2015 apud BITELLI, 2017 em BITELLI, FÁBIO MOLINARI. *DIMENSÕES DA HOSPITALIDADE NAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS DO BIXIGA*, SÃO PAULO/SP. Programa de Mestrado em Hospitalidade, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2017.

sua maioria de lotes tipo linguça, com perfil arquitetônico baixo, dos quais se originariam os cortiços e cantinas que caracterizam o bairro até os dias atuais.



Figura 3: Cantina Italiana no Bixiga / Registro de fevereiro de 2019.

Foi um italiano, o engenheiro Franco Zampari, que iniciou a transformação do Bixiga, nos anos 1950, no palco do teatro moderno brasileiro, ao fundar o Teatro Brasileiro de Comédia. A vasta experiência de Zampari no ramo dos negócios conferiu ao TBC um forte caráter empresarial e uma estrutura administrativa pouco familiar ao teatro da época. Com um repertório de textos clássicos e uma equipe fixa de diretores e técnicos italianos, e um elenco com nomes como Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Tônia Carrero, Paulo Autran e Fernanda Montenegro, a companhia solidificou a experiência moderna e o profissionalismo do teatro brasileiro. Atraídos pelo TBC, diversos grupos teatrais se instalaram no Bixiga – como o próprio Teatro Oficina -, que se caracterizaria como centro das atividades teatrais do país, superando o Rio de Janeiro, então Capital Federal.

A diversidade de habitações comunitárias preservadas, como cortiços centenários, permite ao Bixiga oferecer até os dias atuais moradia de baixo custo no centro da cidade. Uma oferta que atraiu nos anos 1960 a migração nordestina que chegava a São Paulo para trabalhar nas obras de modernização da cidade e atualmente

atraem imigrantes senegaleses, haitianos, congoleses, dentre outras nacionalidades. Hoje o bairro possui a maior densidade demográfica da cidade de São Paulo (69.460 habitantes em 2,6 km), sendo o terceiro menor bairro em área e o maior em população absoluta.



Figura 4: Teatro Brasileiro de Comédia construído em 1948./ Registro de fevereiro de 2019.



Figura 5: No bairro das cantinas italianas almocei a Macarronada do boteco de dona Mara. Nordestina moradora do bairro.



Figura 6: Igreja Presbiteriana da Bela Vista/ fevereiro de 2019.



Figura 7: Casas Preservadas no Bixiga/ fevereiro de 2019.

A história de formação do bairro fez com que hoje ele reúna mais de 900 imóveis tombados, o que representa pelo menos 1/3 de todo o patrimônio cultural protegido da cidade de São Paulo. Possuindo uma área envoltória de bens tombados composta por dezenas de ruas e lotes, delimitada pela Resolução nº 22/2002¹³. Sendo um dos poucos bairros paulistanos que ainda guardam características originais do seu traçado urbano e parcelamento do solo.

[...] O bairro do Bixiga hoje, é o bairro com maior número de prédios, de [percentual] de patrimônio tombado do Estado de São Paulo. O bairro é um bairro de resistência. Um bairro em que a cultura ferve. Desde a questão do teatro, da capoeira, do sambista. Por lá passaram grandes artistas. A questão das continhas italianas... A gente tem uma diversidade cultural. [...] É uma periferia que tem o maior bolo de São Paulo, que tem a maior pizza de São Paulo. É periferia onde nasceu o maior bloco, o bloco mais tradicional de São Paulo que é o Bloco dos Esfarrapados. É a periferia que tem a casa Mestre Enenias, que leva a cultura de resistência dos capoeiristas de todo o Brasil.[...]. (Wellington Souza, morador do bairro e uma das lideranças do Movimento pelo Parque do Bixiga, em 2018 durante encontro com Fernando Holiday).

Tanto sua população quanto seu patrimônio histórico, artístico e cultural resistiram a múltiplas intervenções urbanas impostas ao bairro durante o século XX. No

¹³ Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/49c99_22_T_Bairro_da_Bela_Vista.pdf

fim dos anos 1930 e início dos 1940¹⁴, o Bixiga já era alvo de planos urbanísticos que executaram construções de vias expressas que recortaram o bairro, à custa de desocupações e soterramento de rios. Da mesma maneira nos anos 1960 o Bixiga seria mais uma vez brutalmente retalhado, pela construção do Elevado Presidente João Goulart - o “Minhocão”. Intervenções estas que privilegiam a circulação de automóveis, representantes do ideal de progresso e modernização industrial, que destoavam da realidade do bairro.



Figura 8: Paróquia Nossa Senhora Achiropita, de 1926/ fev. 2019.



Figura 9: Ensaio de núcleo de Bateria da Vai Vai nos baxios do viaduto/ fev 2019.



Figura 10: Minhocão nos anos 1970/ Fonte: São Paulo Antiga

¹⁴ Entre os anos de 1938 e 1945 foi executado o Plano de Avenidas do engenheiro e urbanista e então prefeito de São Paulo, Francisco Prestes Maia. No entanto, data de 1905 o primeiro soterramento de rios no Bixiga.



Figura 11: Feira de Antiquidades do Bixiga realizada desde 1984.



Figura 12: Baxios do Viaduto e parte do gramado instalado por projeto social que oferece aulas gratuitas de futebol para crianças do bairro.

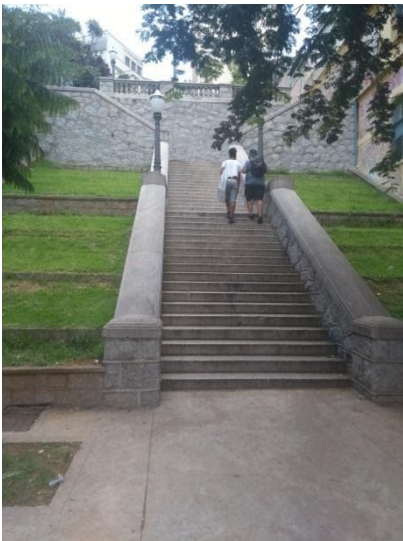


Figura 13: Escadaria do Bixiga construída em 1929.



Figura 14: Feira Livre do Bixiga.

Figura 15: Crianças brincando na rua.



Tais intervenções engendraram um processo de gentrificação que se estende até os dias atuais ganhando novos e distintos fôlegos. Associado a ideia de *valorização seletiva* (SANTOS, 1986) do território urbano, observada por Milton Santos, tal processo opera na criação de *espaços luminosos e opacos* (SANTOS, 2006) diretamente promovidos pela especulação imobiliária e estimulados de forma discriminatória em termos sociais, através de ações que “promovem privilégios, desigualdades e marginalizações” como destaca Vera Pallamin (2000). O que acabou por transformar o Bixiga no bairro mais adensado da cidade e com “o menor número de espaços públicos, áreas de lazer e áreas verdes”¹⁵ do perímetro da subprefeitura da Sé. Levando-o ainda a apresentar um significativo contraste social, abrigando grupos de classe média alta e baixa.

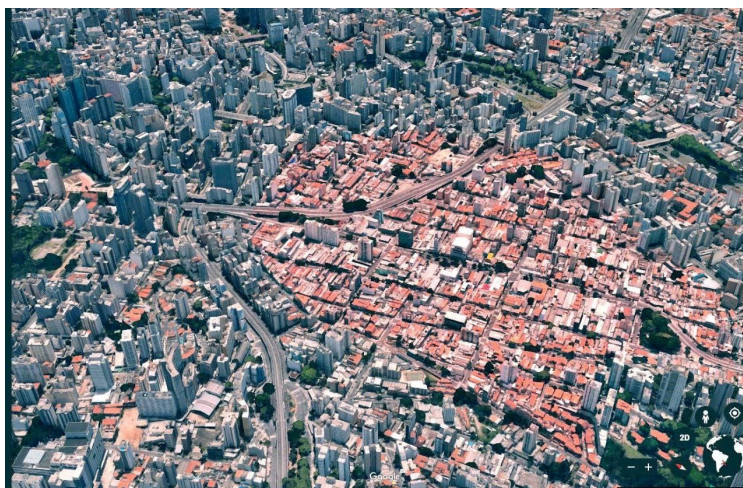


Figura 16: Imagem de satélite do bairro do Bixiga, que contrasta a preservação de seu perfil arquitetônico baixo contra a verticalização da cidade de São Paulo.

No entanto, como aponta Certeau (1984) os espaços sociais e urbanos podem ser entendidos como espaços abertos à transformação de seus sentidos. E seriam inúmeras as formas através das quais os usuários podem (re)apropriar e (re)significar o espaço, moldado pelos interesses do capital (SANTOS, 1985). Sendo a cultura e a arte formas de operação de tal (re)apropriação e resistência. É justamente sob esta perspectiva que se desenvolve a atuação do Oficina no Bixiga.

¹⁵Trecho da justificativa do PL 805/2017 extraído de: <https://medium.com/@parquedobixiga/projeto-de-lei-805-2017-parque-do-bixiga-fa3b7b9bf964>

2.2 FERVENDO NO “CALDEIRÃO COSMOPOLITA”

Há 59 anos sediado no Bixiga, o Teatro Oficina se tornou reflexo das transformações sofridas pela região. Assim como seus demais habitantes, sua história atravessou e foi atravessada pela história do bairro. Para compreender a prática antropófaga desenvolvida pelo Teatro Oficina e seus possíveis desdobramentos sobre os modos de se relacionar com o território do Bixiga se faz necessário traçar num primeiro momento, ainda que de forma breve, o percurso em termos históricos e artísticos do grupo, que o leva à antropofagia oswaldiana, bem como suas reverberações.

Fundado em 1958 por estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo - entre eles, José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi e Amir Haddad, entre outros -, o Teatro Oficina surgiu com forte caráter experimental. As primeiras encenações do grupo apresentavam dramaturgias escritas por seus próprios integrantes, realizadas sempre em pequenos espaços ou em residências particulares.

Em 1959, tiveram a oportunidade de colaborar com a também recém-criada companhia teatral: Teatro de Arena¹⁶. Ao contrário do Teatro Oficina, que apesar do caráter experimental, surge sem uma clara pretensão de transformação da cena teatral no País, o Teatro de Arena, buscou sistematicamente desde seu surgimento a constituição de uma “dramaturgia e de um teatro nacionais, comprometidos com as lutas de segmentos subalternos da sociedade brasileira” (PATRIOTA, 2003: 139). Esta dupla preocupação do Arena por inovação estética e compromisso social, passaria a nortear o desenvolvimento do Oficina a partir da década seguinte.

Em 1961, atraídos pela “terra antropófaga do Bixiga”, o grupo aluga o galpão na Rua Jaceguay¹⁷ n° 520, antiga sede do Teatro Novos Comediantes. Do vazio do galpão

¹⁶ O Teatro de Arena foi responsável pela disseminação de uma renovação teatral sem precedentes, com a valorização do autor e dos temas inerentes à realidade brasileira, abordados com ênfase nos contextos sociais e políticos, mediante o questionamento do modelo europeu de interpretar e encenar, assim como da adoção de formatos diversos de relação com o público – com base no espaço da arena (como o próprio nome da companhia explicita), no qual os atores são circundados pelo público, e que se presta tanto à produção naturalista como à narratividade do picadeiro circense ou à roda do espetáculo de rua.

¹⁷ Jaceguai é uma palavra tupi-guarani que significa literalmente: “o rio da baixada das melancias”. Ver em: FELIZES, Pedro Vaz. Lina Bo Bardi e o Teat(r)o Oficina. Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Portugal, 2013 e <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/jaceguai/3843/>

surgiria a primeira arquitetura cênica do Oficina assinada por Joaquim Guedes¹⁸ que criou um “teatro-sanduíche” de duas plateias frontais divididas por um palco central. O novo arranjo do palco criou um híbrido de arena com palco italiano assim permitindo um contato mais direto com o público que:

[...] se encarava frente a frente, atores no meio do caminho, subvertendo as convencionais separações entre palco, bastidores e plateia. Público no fundo de cena, posto em cena pela própria arquitetura. Era a contracenação direta entre técnicos, atores e espectadores. Estrutura aparente, exposição franca dos materiais, brutos, sem tratamento (CAMPBELL, 2011).



Figura 17: Renato Borghi, Célia Helena, Moracy do Val e Etty Fraser na peça “A Vida Impressa em Dólar”, em montagem do Teatro Oficina de 1966. Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.

Era a desconstrução do palco italiano e a evidenciação da relação entre ator e espectador tal como proposto pelo Teatro Pobre de Jerzy Grotowski¹⁹, que compreendia tal relação como o elemento verdadeiramente necessário e específico da arte teatral. Para Grotowski, a criação cênica deveria concentrar-se na troca entre ator e espectador, e não nos elementos ‘externos’ ao ator, como iluminação, cenário, trilha sonora, figurino e etc. Não se tratando, no entanto, de uma tentativa de eliminar da cena tais elementos, mas sim de encarar a atuação como o pilar da criação teatral. O diálogo com

¹⁸ Joaquim Manoel Guedes (1932-2008) foi um arquiteto brasileiro, conhecido por ter rejeitado o “formalismo em favor de uma arquitetura que procurasse responder às necessidades da vida cotidiana”.

¹⁹ Desde seu surgimento o Oficina estabelece estreito diálogo com as ideias evocadas pelo grupo polonês Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1933-1999) evidenciando tanto em seu nome quanto em suas encenações o caráter de investigação e pesquisa, especialmente acerca da relação entre ator e plateia.

tais proposições e a adoção deste novo uso do espaço cênico²⁰ – que culminaria no teatro-pista de Lina Bo Bardi -, marcaria não apenas o estabelecimento de uma nova relação entre atores e plateia, mas iniciaria uma série de transformações no edifício motivadas pelo desejo de se integrar ao entorno do teatro, com o que está fora, com o que atravessa a terra onde se localiza seu prédio (AMARAL, 2019: 16).

No entanto, em 1964 o Golpe Militar que depôs o presidente João Goulart encerraria no teatro brasileiro “um momento de profundo otimismo”, exigindo dos grupos socialmente engajados a constituição de uma frente de resistência à censura.

Fomos pegos de surpresa pelo golpe porque vivíamos numa época de grande liberdade. Eu estava em cartaz com “Pequenos burgueses”, do Máximo Gorki. Fazia um grande sucesso. No dia 31 de março de 1964, a Lilian Lemmertz, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), nos avisou: “Ó, estão fechando todos os teatros. Está cheio de canhão na rua”. Fomos para a frente do Teatro de Arena, e as rádios começaram a dizer: “Caça aos comunistas! Caça aos subversivos!”. A gente perdeu o chão. Eu e Renato Borghi nos escondemos em Ubatuba, onde a (atriz e diretora) Célia Helena tinha uma casa. E começamos, imediatamente, a reorganizar o teatro. [...] Ítala Nandi pintou o cabelo de louro, chamou Tarcísio Meira e outros artistas, e fizeram uma peça chamada “Toda donzela tem um pai que é uma fera”. Isso foi uns 15 dias depois do golpe. A peça rendeu dinheiro para o pessoal fugir, principalmente o do Arena — mais engajado do que a gente. (CORRÊA, 2014)

Os palcos diante da mordança tornaram-se “trincheiras de resistência e embate na luta contra o regime de exceção” (FIGUEREDO, 2015: 2). Diversas peças seriam censuradas e dezenas de atores e diretores presos, transformando o rumo do teatro brasileiro:

“Gracias, señor” (1972) também foi enviada à Censura. A obra praticamente não tinha falas. Era feita em silêncio porque, depois do AI-5, a repressão era muito grande. Então, as pessoas começaram a agir mais em silêncio mesmo. Tudo tinha um sentido. No auge da tortura que acontecia no Brasil, improvisávamos. Chamávamos as pessoas desaparecidas ao palco, por exemplo. (CORRÊA, 2014)

Ainda em 1964, a companhia apresenta *Andorra*, de Max Frisch, outra produção aclamada que, todavia, se destacou das montagens anteriores devido à sua aplicação do distanciamento brechtiano. Tal mudança estética refletia o contexto político e social e marcava uma resposta ao regime de exceção que começava a se consolidar no País. A

²⁰ Neste espaço, o grupo se lançaria em grandiosas montagens como *A Vida Impressa em Dólar*, adaptação da obra de Clifford Odets e “Um Bonde Chamado Desejo” de Tennessee Williams, dirigida por Augusto Boal.

abordagem distanciada obrigava o público a refletir sobre o que estava sendo retratado no palco. Segundo Peixoto (em Dionysos, 1982:63):

Desde os primeiros dias de abril (depois do golpe de 64) uma série de questões nos atormentava: o que fazer? Como retomar e continuar o trabalho? Como responder aos novos acontecimentos, que se agravam dia a dia? Como protestar? Havia um texto em nosso repertório que não nos interessava particularmente: Andorra de Max Frisch [...] Relido, o texto revelou um sentido novo. Uma idéia central norteou a concepção e todo o trabalho de encenação: judeu é igual a qualquer bode expiatório. Todos nós éramos —bodes. Um texto sobre perseguição e violência autoritária. Uma estrutura mais racionalizada, exigindo um novo tipo de trabalho [...] Um espetáculo quase em preto e branco, pesquisa e elaboração de uma linguagem cênica extremamente despojada e seca, sem que isso impeça a interrupção de um clima marcado pelo lirismo e de cenas de rigorosa emoção [...] Stanislavski presente nos ensaios, mas aprofundado por uma intuitiva dosagem de Brecht. Andorra atesta a maturidade da escrita cênica de José Celso. Um espetáculo que transforma a ambiguidade da alegoria numa exposição quase didática.

É desta maneira que em 1965, na busca por uma nova perspectiva política e estética para os novos tempos que se delineavam Zé Celso e o ator Renato Borghi embarcaram para a Alemanha, onde se aprofundaram na técnica brechtiana, estudando Direção na Berliner Ensembler²¹. Tal aprofundamento no teatro épico foi fundamental para a constituição da identidade estética da companhia. No âmbito da representação o objetivo não era mais atingir a psicologização própria do teatro russo e norte-americano, mas sim alcançar as massas, como formulava a teoria marxista. Os signos cênicos agora eram escolhidos cuidadosamente, para exprimir um comentário crítico sobre o assunto tratado e o processo teatral aparecia sem disfarce.

2.3. A REVOLUÇÃO DO DESBUNDE: REI DE VELA E O TROPICALISMO

O fim da Segunda Guerra Mundial dividiria o mundo entre os polos capitalista e socialista. Estava posta a Guerra Fria: de um lado, os interesses norte-americanos, o

²¹ Companhia de teatro alemã fundada pelo dramaturgo Bertolt Brecht e sua esposa, a atriz Helene Weigel.

capitalismo e sua indústria cultural; de outro, os estímulos à organização da classe operária, os soviéticos (URSS). No final dos anos 1950 e o início dos anos 1960 havia a crença de que o Brasil vivenciava um processo rumo à revolução democrático-burguesa. Nesse momento, as atividades artísticas de grupos como o próprio Teatro de Arena, o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), e o Movimento de Cultura Popular (MCP) buscavam estreitar o diálogo com as classes trabalhadoras. De acordo com Patriota (2003), o fim deste suposto processo com o Golpe Militar fez com que a “resistência democrática” se tornasse a palavra de ordem a ser defendida por grupos progressistas, particularmente por aqueles próximos ao Partido Comunista Brasileiro (PCB).

No campo artístico, parte da arte engajada que até então objetivava a denúncia das mazelas sociais e políticas contraposta a um forte otimismo em relação ao futuro do País, passou a expressar posturas que não mais vislumbravam esperanças em relação ao que estava por vir. Já para os que ainda compartilhavam das análises do PCB, o momento era o de “resistência política e de luta pelo retorno das liberdades democráticas” (PATRIOTA, 2003: 144). Outros que já não se sentiam à vontade diante de tais análises, mas que também “acreditavam no papel político da criação artística”, propuseram outras discussões apostando tanto numa política de alianças quanto na possibilidade de uma revolução democrático-burguesa.

É nesse clima, como aponta Hollanda (2004), recusando os discursos populistas, descrentes dos projetos de tomada de poder e desconfiados tanto da direita quanto da esquerda ortodoxa que uma nova geração de jovens artistas começa a expressar suas inquietações. Sensível aos impasses do processo cultural brasileiro, e em diálogo com movimentos culturais e políticos que explodiam na Europa e nos EUA, o Tropicalismo²² incorporava elementos da modernidade. Elementos estes já abordados pelo Movimento Modernista e seus antecedentes como o Simbolismo: o fragmentário, o alegórico, o moderno, a prática antropófaga. Desenvolvendo-se não apenas na música, mas nas mais variadas vertentes artísticas.

²² Como afirma Miranda (1997) para Tom Zé o “Tropicalismo foi um movimento bem datado: durou um ano e dois meses. Para sermos exatos, de outubro de 67 [3º Festival da MPB da Record] a dezembro de 1968 [prisão de Caetano e Gil, logo após o AI-5, promulgado pela ditadura militar]”. É dessa maneira que Hollanda (2004) falará no momento pós-tropicalista, “desdobramento imediato” do Movimento Tropicalista.

Preocupado com o presente e não com o futuro prometido, o Tropicalismo recusava a revolução pela luta armada. Sua crença era na revolução artaudiana: revolução que partia primeiro do corpo. Como aponta Zé Celso, o que o tropicalismo falava era: “uma linguagem de corpo que fica difícil de ser percebida dentro da cabeça do marxismo tradicional” (CORRÊA apud HOLLANDA, 2004: 70).

Desbunde. A luta e a resistência política dos tropicalistas se davam pela subversão de valores e padrões de comportamento dominantes: pela defesa da ocupação dos canais de massa; pela deglutição de referências culturais variadas; pela afirmação da liberdade erótica, sexual; pela valorização da marginalidade urbana, do uso de drogas; da racionalidade antropófaga decolonizada.

A cultura sempre tenta se antecipar ao que está por vir. Os anos de liberdade, entre 1954 e 1964, nos deram maturidade e esperteza para atravessar o golpe com malandragem. Nossa geração tinha duas opções: ou você ia para a luta armada ou para o desbunde. Eu fui para o desbunde. Tomei ácido. [...] E, mesmo sem aderir às armas, a gente escondia arma, ajudava as pessoas a fugir. Éramos todos amigos. Existia uma solidariedade. E fomos ficando espertos para driblar a censura. Em 1967, quando veio a Tropicália, foi uma grande proclamação de independência. (CORRÊA, 2014)

No Oficina, Brecht foi deglutido e logo em seguida deglutiram Artaud e Oswald de Andrade. O produto dessa deglutição era tropicalista:

O Oficina não fazia teatro de panfleto. Não falava de socialismo e, sim, de outra coisa. Estreamos “Galileu Galilei” no dia do Ato Institucional número 5 (AI-5), em 1968.[...]. Depois de uma cena superpesada, de Galileu sendo perseguido pela Igreja, o coro terminava cantando, atrás de grades, “Banho de lua”. Mostrava que, apesar de a grade estar ali, a alegria continuaria. (CORRÊA, 2014)

No cinema, exemplos expressivos desta vertente foram os filmes “O desafio” (1965), de Paulo César Sarraceni (1932-2012), e “Terra em transe” (1967), de Glauber Rocha (1939-1981). O primeiro, idealizado e produzido logo após o golpe militar, por meio de uma metáfora amorosa denunciava a impossibilidade de aliança entre a burguesia industrial brasileira e os segmentos intelectuais de esquerda. O segundo, considerado “o grande marco político e cultural da década”, com o qual as mais diversas linguagens tiveram de dialogar, transformou a criação artística do país, tanto para os que o defendiam, quanto para os que o criticavam. Glauber Rocha, afastando-se dos temas do cangaço e da religiosidade rural popular, lançou com “Terra em transe” novos olhares para a cultura e para a política brasileiras, e foi tomado como uma referência

fundamental para o desenvolvimento do Tropicalismo. O impacto da obra de Glauber é evidenciado por Zé Celso:

[...] a eficácia do teatro político hoje está no que Godard colocou a respeito do cinema: a abertura de uma série de vietnãs no campo da cultura - uma guerra contra a cultura oficial, a cultura do consumo fácil. Pois com o consumo não só se vende o produto mas também se compra a consciência do consumidor (...). Um filme como Terra em transe, dentro do pequeno público que o assistiu e que o entendeu, tem muito mais eficácia política do que mil e um filmecos politizantes. Terra em transe é positivo exatamente porque coloca quem se comunica com o filme em estado de tensão e de necessidade de criação neste país. (CORRÊA apud PATRIOTA, 2012: 145)

Tal impacto e imersão no cenário tropicalista aliados ao novo repertório de referências do Oficina permitiriam ao grupo desenvolver uma estética teatral anárquica que como sua arquitetura radical perturbavam a ordem urbana militar . Sua “insubordinação cultural” atizou grupos paramilitares que incendiaram seu teatro em 03 de março de 1966 (PATRIOTA, 2003: 158).

Figura 18: Zé Celso em meio aos escombros em 1966. Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.



Em 1967, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre recuperaram o Teatro Oficina construindo um palco italiano que continha uma plataforma central giratória fundamental para a realização de *O Rei da Vela*²³. É justamente o incêndio, que leva a companhia a entregar-se em definitivo ao universo Oswaldiano. Para arrecadar fundos para a reconstrução de seu teatro o grupo promoveu um festival retrospectivo apresentado no primeiro semestre de 1967, no Rio de Janeiro, no Teatro Maison de France. Durante a estadia no Rio, os integrantes do Oficina realizaram o curso de “Interpretação Social”, ministrado por Luís Carlos Maciel (1938-2017)²⁴ que além de os conectar com outros escritos teóricos de Brecht, apresentou-os à dramaturgia de Oswald, *O Rei da Vela*:

[...] na oportunidade, propaguei um termo de Brecht: Gestus. Nossa proposta se inspirava nele — e essa era a técnica adequada. O ator tinha que buscar o Gestus do personagem. A palavra alemã, de origem latina, tinha uma tradução fácil como ‘gesto’, simplesmente — mas essa tradução não satisfazia o significado que o dramaturgo alemão dava ao termo. Gestus não era simplesmente ‘gesto’ que se faz com os braços. Gestus era qualquer elemento de exteriorização física (cacoetes, posturas, maneiras de falar etc.) que o ator pode usar para projetar o personagem — sem que necessariamente se limite a um gesto realista. Além disso, o Gestus brechtiano é social, isto é, a exteriorização física é um signo da condição social do personagem.

Ele tem uma dimensão crítica — e de crítica da sociedade, mais do que do indivíduo. A tarefa era a de determinar o Gestus social de cada personagem. [...] Para José Celso, entretanto, era apenas o começo de alguma coisa que ele queria fazer — um espetáculo de teatro realmente inovador. Precisava de um texto e me revelou isso. Será que eu conhecia algum? Era melhor que fosse um autor brasileiro, ele preferia não fazer sua experiência radical com uma tradução — e, naturalmente, embora eu não me lembre que isso tenha sido manifestado no discurso de então, **o Brasil tropicalista talvez já estivesse nas intenções ocultas do artista** [...] Um texto? Lembrei de Ruggero Jacobbi, na noite de Porto Alegre, e sugeri *O Rei da Vela*. Falei da peça com o maior entusiasmo, contei que pensara em montá-la, mas acrescentei que o mais importante era que a peça ganhasse o palco, qualquer que fosse o diretor. Estava com o livro em casa e podia emprestar. E assim foi feito. (PATRIOTA, 2003: 145) (GRIFO MEU)

A busca por um material dramático através do qual o anseio por uma inovação teatral pudesse florescer se fazia urgente para a companhia (JORNAL DA BAHIA, 29/05/1971, p.14):

[...] Durante “Burgueses” foi surgindo no grupo uma necessidade violenta de falar através de um texto brasileiro e de uma linguagem desesperadamente brasileira, todo esse processo crítico que visa uma determinada classe. Mas já colocada pela intoxicação ou pelo vômito. Entramos num processo de devorar antropofagicamente o Brasil e vomitá-lo

²³ Ver em: <http://www.flavioimperio.com.br/projeto/505891>

²⁴ Filósofo, escritor, jornalista e roteirista brasileiro

sobre as platéias. Encontramos em Oswald de Andrade o Gênio e a loucura que serviam a esses nossos propósitos. Oswald vivia a nossa carne, o nosso mau cheiro, a nossa sordidez e a nossa Grandeza.

Após a leitura da peça em conjunto e voz alta, a companhia concluiu que a visão antropófaga de Oswald sobre a sociedade brasileira poderia servir como base sobre a qual seria desenvolvido o caminho estético que eles já estavam trilhando. Segundo Peixoto (em Dionysos, 1982, N.26, p.72):

O Rei da Vela foi uma desenfreada descoberta crítica do Brasil. Uma implacável e impiedosa revisão de valores que começava agredindo a nós mesmos, numa etapa de um vertiginoso processo de libertação de preconceitos e formação cultural colonizada. E terminava agredindo o público, inclusive a chamada elite intelectual e política, porque devolvia uma imagem crítica constituída basicamente por deboche e irreverência, não poupando mitos e estereótipos, investindo com fúria avassaladora contra códigos sacralizados de comportamento [...] O Rei da Vela foi uma forma de realizar uma espécie de radiografia do país, revelando sua podridão, seu tecido interno canceroso e assim mesmo resistente, porque se renovava em nossa passividade e em nosso ingênuo conformismo. Transformou-se assim numa bandeira radical, num manifesto político-cultural explosivo e criativo [...] José Celso, finalmente, fiel a si mesmo, alcançou um nível de escrita cênica surpreendente e fascinante. Vomitou seu passado e sua poética pessoal. O elenco lançou-se num ímpeto estimulante, na elaboração de uma nova postura de interpretação, incorporando até mesmo sem provincianismo, conseguindo sonhar o aprendizado das sugestões de Brecht a algumas das mais espontâneas e trepidantes manifestações de teatro popular brasileiro. Misturando circo e teatro de revista, ópera e teatro crítico, rigor gestual e avacalhado, ritual e pornografia, protesto e festa. Um ato de ruptura com o passado. Um marco no teatro nacional.

A força do texto formado por diálogos irônicos e personagens “estruturados socialmente” permitia uma interpretação altamente crítica a partir de uma abordagem totalmente distinta da dramaturgia produzida na década de 1960. Sob esse aspecto, temas como exploração do capital estrangeiro, burguesia subserviente, aliança entre latifundiários e industriais foram abordados, tanto no texto quanto cenicamente, com irreverência, ironia e distanciamento.

Escrita em 1933 a peça conta a história de Abelardo I, um agiota que ao lado de seu sócio Abelardo II enriquece emprestando dinheiro a fazendeiros, depois da crise de 1929. Obstinado a ascender socialmente Abelardo I se casa com Heloísa de Lesbos, filha de um latifundiário falido. E em meio ao colapso econômico, Abelardo I decide fabricar e vender velas²⁵, uma vez que “as empresas elétricas fecham com a crise, já que

²⁵Sendo a palavra vela, tomada por Oswald enquanto sinônimo de agiotagem.

ninguém mais pode pagar o preço da luz” (ANDRADE, 1971: 107). Considerando o costume popular de colocar uma vela na mão de cada defunto Abelardo I ainda lucra “um tostão de cada morto nacional”.

Figura 19: O Rei da Vela 1968. Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.



A obra expõe a insatisfação de Oswald que durante a crise recorreu a diversos escritórios de agiotagem para manter-se financeiramente. Mas o texto além de trazer a experiência do escritor revela a estrutura socioeconômica do país nos anos 1930, importante para a construção estética e dramática da obra.

Apenas 34 anos depois de escrito – e 13 anos após a morte de Oswald -, *O Rei da Vela* foi levado para os palcos. Do ponto de vista formal, a peça de Oswald radicaliza com sua linguagem forte e mordaz, destacando-se a exploração da dimensão simbólica de personagens e objetos de cena. A montagem do *Oficina* exacerbava elementos sugeridos pelo texto, como o circo em que é transformado o escritório *Abelardo & Abelardo*: além dos trajes de domador de Abelardo II, os devedores eram presos em uma jaula sendo portanto associados à animais que servem ao entretenimento público.

No segundo ato, a atmosfera de pansexualismo determinada pelo enredo deu oportunidade a José Celso para utilizar referências do teatro de revistas: em uma ilha tropical, é criado um clima sexual onde Heloísa se envolve com Mr. Jones,

norte-americano com quem Abelardo I mantém negócios. Abelardo I por sua vez, se envolve com a sogra, Dona Cesarina, e combina outro encontro sexual com Dona Poloca, tia da noiva, cuja virgindade é anunciada a todo o momento. O fato de a atmosfera grotesca já estar presente no texto original de Oswald constata a radicalização do projeto modernista do escritor, tanto no plano político quanto no estético.



Figura 20: O Rei da Vela 1968. Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.

Politicamente, a peça é resultado dos contatos de Oswald com a ideologia marxista e com a sátira aos valores burgueses que sempre acompanharam sua obra, sendo evidenciados pela postura conservadora assumida por Abelardo I. Em certa passagem, ele se manifesta a respeito do comportamento que os industriais deveriam ter diante do avanço da classe operária:

“Manter vigilância rigorosa nas fábricas. Evitar a propaganda comunista. Denunciar e perseguir os agitadores. Prender. Esse negócio de escrever livros de sociologia com anjos é contraproducente. Ninguém mais crê. Fica ridículo para nós, industriais avançados. Diante dos americanos e dos ingleses.” (ANDRADE, 1971)

A peça retrata o período de transmissão de poder das mãos da burguesia rural para a financeira. O fato dos dois grupos sociais satirizados pelo texto se unirem pelo casamento sugere uma identidade profunda entre eles. Além disso, a onipresença de Mr. Jones pode ser associada ao imenso poder do capital estrangeiro determinante na condução da vida socioeconômica brasileira daquela e de todas as épocas. No Brasil de

2018 depois do “grande acordo nacional, com o Supremo, com tudo”²⁶ que derrubou a presidente Dilma Rouseff, a reencenação da peça expôs a perpetuação dos estreitados laços da elite sob a benção do capital estrangeiro.

Esse momento soa outra vez no mundo de hoje numa Grande Luta de Classes Armada, Ativada pelos RentiSta\$ contra os seres Humanos numerosos demais, do andar de baixo. Foi o Andar de Cima do Império que através de seus laçaios políticos no Brasil deu o Golpe de 2016, tucanamente chamado de “Impeachment”. (CORRÊA, 2018)

À interpretação assentada sobre o Gestus, os cenários tropicais de Hélio Eichbauer (1941-2018), figurinos e maquiagem foram construídos como estratégia de desnudamento da realidade brasileira a partir da exacerbação da ironia e do deboche. Provocando um grande impacto não por apontar soluções e conchamar a resistência, mas por expor o “cadáver gangrenado, que deveria ser sepultado em nome de outras possibilidades históricas” (PATRIOTA, 2003:146):

Aliando “ousadia cênica” ao conteúdo do texto que já na década de 1930, apontava para a impossibilidade de se constituírem alianças entre segmentos sociais distintos, especialmente se não houvesse interesses concretos em jogo, impactou as representações e discussões do período. Reafirmando na década de 1960 que “bandeiras como nacionalismo e soberania nacional eram muito vagas e genéricas para garantir a fidelidade da burguesia nacional ao pacto de colaboração de classes proposto pelo governo Goulart”. O grupo fez com que as contradições do sistema neocolonial brasileiro ecoassem pela montagem representando as injustiças do cotidiano pela “condensação cômica das incongruências sócio-econômicas” que separavam a realidade brasileira dos modelos europeus de “ordem e progresso”. Bernard Dort (1929-94), crítico francês que assistiu ao espetáculo quando o mesmo foi apresentado na França em plena ebulição de maio de 1968 também reconheceu o “aspecto revolucionário” da encenação:

É impossível não pensar na Ópera dos Três Vinténs [...] Mas talvez Brecht e Weill tenham ficado um pouco tímidos, um pouco prisioneiros do nosso bom gosto e da nossa tradição ocidental. O Teatro Oficina foi

²⁶ Frase do então ministro do Planejamento Romero Jucá que sugere ao ex-presidente da Transpetro Sérgio Machado que uma mudança no governo federal deveria ser orquestrada por um pacto nacional para “estancar a sangria” promovida pela Operação Lava Jato, que os investigava. O diálogo gravado em 2016 foi divulgado pelo jornal Folha de São Paulo no mesmo ano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/05/1774018-em-dialogos-gravados-juca-fala-em-pacto-para-deter-avanco-da-lava-jato.shtml>



Figura 21: Renato Borghi em O Rei Vela: O Filme (1971) / Fonte: Registro extraído da filmagem.

mais longe: até à careta e à obscenidade. Esta comédia-farsa de um Brasil em transe é também uma maneira de terminar com a estéril imitação do teatro ocidental, de fazer tabula rasa. Estamos aqui diante não de uma tranquila tentativa de fundar um teatro folclórico e nacional [...] mas de um apelo raivoso e desesperado por um outro teatro: um teatro de insurreição (DORT apud NANDI, 1989)



Figura 22: Renato Borghi em O Rei da Vela (2018) / Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona

Sua primeira apresentação em 1968 causou grande impacto sobre o público que se manifestou de diferentes formas, desde declarações que classificavam o espetáculo como ridículo e pornográfico a opiniões que viam nele uma crítica à atualidade. Assim como o manifesto de Oswald o espetáculo celebrava e criticava a condição do Brasil como uma nação colonizada se lançando então como vanguarda da contracultura brasileira.

A montagem de 2018 se atualiza e convoca figuras da política contemporânea, como o senador Aécio Neves (Aécio NEVER, para o Oficina). Mr. Jones, personagem norte-americano e fanático pelo capitalismo, alude ao presidente Donald Trump. Depois de 50 anos o Rei da Vela volta a ser “transcriado” num país que mesmo pós-tropicalista ainda é mais ou menos o mesmo da década de 1960:

Talvez nas 3 últimas décadas de uma relativa democracia q tivemos, esta peça não fosse tão penetrante como hoje. É q a burguesia usava sua velha Máscara Liberal ainda. Ou melhor, ela posava, permanecia oculta, sobretudo nos anos do Governo Lula e Dilma. [...] Em 2018, depois de sucessivos Golpes, sobretudo no assassinato das conquistas sociais de séculos no Brasil desde a Lei Áurea; de Guilhotinadas Orçamentais no Assassinato Cultural em que passaram a chamar os artistas brasileiros de vagabundos y deCondenar o Bode Lula, aquele que além do bem y do mal, incarna a evolução social, cultural, do Brasil na curta democracia brasileira. (CORRÊA, 2018)

A guinada da onda ultraconservadora que nos últimos anos elegeu políticos em todo o mundo alinhados ao liberalismo no campo econômico e ao conservadorismo no âmbito cultural propiciou a formação de um cenário de retrocessos sociais e da expansão de discursos extremistas que rechaçam a arte e até mesmo os direitos humanos. Neste cenário de insegurança política e de verdadeira desqualificação do campo cultural, *O Rei da Vela 2018* renasce para tensionar e escrachar a “TragiCômica História do Brasil” pretendendo reiniciar uma:

[...] energia apaixonada de todos apaixonados, nos diferentes movimentos libertários, encontrando-se em Orgyas de Devoração dos Golpes com muito Humor, Criatividade y Sabedoría Estratégica (CORRÊA, 2018).

2.4. “MAS EIS QUE CHEGA RODA VIVA”

Eu vejo assim: O Rei da Vela no palco, uma coisa de palco; Roda Viva uma coisa viva na plateia – as duas montagens formando um quadro só. (CORRÊA, 1998, p.306)

Além de toda expressividade musical no ambiente tropicalista ainda floresceria *Roda Viva*, outro grande marco também reencenado em 2018 que consolidaria o caminho antropófago a ser perseguido pelo grupo.

Primeira dramaturgia escrita por Chico Buarque de Holanda, *Roda Viva* foi dirigida por Zé Celso no Rio de Janeiro com um elenco distinto de atores separados do núcleo original do Teatro Oficina. Uma comédia musical dividida em dois atos o texto de Chico Buarque narra a ascensão e a queda de um cantor popular eleito pela mídia televisiva para ser transformado em ídolo. Discutindo a cultura de massa e o lado nefasto da relação da indústria musical com os artistas, o texto problematiza justamente o momento que o compositor vivenciava após o sucesso de “*A Banda*”.

Figura 23: Roda Viva 2018 / Fonte: Jennifer Glass/Divulgação



Na peça, o personagem Benedito da Silva um cantor sem talento, reacionário e passivo, é tragado pela indústria do entretenimento. Graças ao personagem Anjo da Guarda, referência à figura de empresários abusivos, Benedito torna-se Bem Silver um cantor famoso cultuado por milhares de fãs. Acaba mudando de nome duas vezes para o

“bem” de sua imagem e propaganda e é levado a cometer suicídio. Tendo isto acontecido sua esposa Juliana o substitui na condição de estrela moldada e fabricada, mantendo assim o jogo de interesses financeiros e mercadológicos do show business. É a Roda Viva, o rolo compressor do capitalismo e seu fluxo viciado, ininterrupto e inevitável que dirige a vida criando, ídolos, golpes, revoluções e revoltas para em seguida os engolir.

A peça faz inúmeras referências ao contexto no qual foi escrita, não só a respeito da indústria cultural, mas aos debates que movimentavam o campo artístico do momento. A “arte suja” (CARVALHO, 2004), da qual faziam parte trabalhos de Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Carlos Diegues e José Celso, lutava contra a noção de arte que colocava o artista como mito, escultor do belo e um “suave marginal que a sociedade respeita e paga desde que saiba se comportar e que não choque, não atemorize”. Era a busca pela “dessacralização do artista” em meio à opressora realidade nacional. Como aponta Zé Celso (apud CARVALHO 2004:10):

Não foi por acaso que surgiu a denominação de “arte suja” depois de espetáculos como Terra em Transe, O Rei da Vela e Roda Viva. Os artistas brasileiros divorciaram-se do esteticismo e da arte como fonte de entretenimento e passaram a usá-la para uma missão mais urgente que pode requerer até violência, mau gosto, agressão e choque: a missão de revelar concretamente a complexidade da realidade brasileira.



Figura 24: Chico Buarque no ensaio de Roda Viva em 1968/ Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.

Para Carvalho, a primeira dramaturgia de Chico possuía uma estrutura simples e direta que “sob o aspecto dramático nas mãos de Zé Celso ganhou dimensões agressivas, com o intuito de radicalizar a cena”. Tal radicalização era operada por uma série de escolhas estéticas que surpreendiam e desafiavam crítica e público.

As cenas inovavam ao lançar mão da fusão de uma série de elementos audiovisuais, afirmando Zé Celso na época não crer na separação de gêneros de arte. Para ele todos os gêneros se misturariam “numa única linguagem impura e mista de comunicação, em que vale tudo” (MAGALDI e VARGAS, 2000) . O uso antropófago da multimídia se tornaria uma característica constante dos trabalhos do Oficina, até os dias atuais. Projetar imagens, filmes e exibir seus espetáculos ao vivo em redes sociais são elementos inerentes a suas produções atuais. Antropofagia, a operação do *bárbaro tecnizado*.

Em Roda Viva, espectadores se tornaram espect-atores: não era mais permitido aos mesmos sentar e assistir passivamente ao espetáculo. A experiência teatral passou a ser sensorial e participativa como afirmou o diretor:

O ponto em que Roda Viva foi levada muito longe, de maneira irreversível, reside, sem dúvida, na alteração da relação público ator – Roda Viva caminha na direção de um teatro físico. O espetáculo não se dirige ao raciocínio frio do espectador nem intensamente à sua emoção, no sentido corriqueiro da palavra. A identificação do público com o espetáculo é muito pouco, busca-se uma relação menos tímida, mais dinâmica, mais provocadora. O teatro feito no Brasil nunca teve sentido, nem função específica, nem causa própria. Agora, o que está em causa é a função mesma da arte e do teatro, em nosso difícil momento histórico. O espectador não pode permanecer em sua cadeira assistindo, envolvido ou não na ação, mas em todo o caso, ao menos fisicamente, se não mentalmente, passivo. Exige-se que ele aja. O espetáculo não acontece diante dele, acontece com ele. Incita-o à ação, provoca com ferocidade e irreverência (CORRÊA apud CARVALHO, 2004: 11)

Instaurou-se, assim, uma proposta que ficou conhecida como teatro de agressão. Um novo projeto estético que provocava a “inteligência recalçada” de uma plateia “adormecida”. Chacoalhando a apatia do público ao colocá-lo “no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio” (CORRÊA, 1998). Além dessa concepção que poderíamos chamar de generalizante quanto ao sentido da arte, o espetáculo uniu às proposições do *Manifesto Antropófago*, às sugestões de encenação contidas no manifesto do “Teatro da Crueldade”²⁷. Tal união fez com que o caráter ritualístico transbordasse no espetáculo: na procissão da crucificação do ídolo popular com músicas sacras e ritmos africanos; no ritual antropófago das “macacas” de auditório devorando e repartindo entre a plateia o fígado do cantor; nas profanações dos mitos, principalmente dos santos da Igreja Católica, etc. Desta maneira, a crítica ao conteúdo profano destes heróis fabricados pela mídia de massa estava posta de forma que pelo menos em termos visuais o espetáculo fosse mais agressivo e polêmico que *O Rei da Vela*.

Em *Roda Viva*, o coro – verdadeiro protagonista da encenação de 1968 - rompia a estrutura viciada e devoradora da indústria cultural e transformava-se no motor da peça. Ao devorarem o fígado de Bem Silver eles representavam ao mesmo tempo o



Figura 25: *Roda Viva* (1968) / Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.

²⁷ Conjunto de propostas formuladas pelo ator, diretor, poeta e teórico francês Antonin Artaud (1896-1948), posteriormente reinterpretadas e colocadas em prática por diversos grupos e diretores ao redor do mundo, especialmente a partir da década de 1960.

“público-zumbi” que consome impiedosamente os produtos da indústria cultural. Era a devoração revolucionária da própria indústria pelo coro. Apesar do conteúdo radicalizado a peça obteve liberação da censura:

Funcionava assim: você tinha que mandar a peça para a Censura e, depois, eles assistiam ao ensaio geral. Aí, no dia do ensaio, nenhum censor olhou para a peça. Eles só queriam olhar para o Chico, para aqueles olhos! E o texto foi aprovado. (CORRÊA, 2014)

Apesar de aprovado pela censura o espetáculo atrairia a ira de elementos reacionários da sociedade brasileira. Durante o ano de estreia, o elenco foi duas vezes atacado e espancado por membros da organização paramilitar de direita - CCC (Comando de Caça aos Comunistas) – uma ainda no Rio de Janeiro e a segunda em uma turnê em Porto Alegre.

A encenação de *Roda Viva* se caracterizaria como o “produto do desejo” de uma corrente brasileira, que buscou e conquistou um sentido de identidade nacional fora do vazio do neocolonialismo e da opressão militar. Questionou a indústria do consumo, discutiu a realidade brasileira e criou mecanismos de contestação, com o intuito de desnudar as elites culturais, econômicas e intelectuais. Consolidando uma ruptura com tudo que se produzia teatralmente até o momento. Estabelecendo o mergulho profundo em sua fase dionisíaca, antropófaga.

Em dezembro de 2018 a reencenação de *Roda Viva* assim como foi com *Rei da Vela*, pelo desbunde expôs a precária realidade brasileira. A peça que desmonta a construção midiática dos “mitos nacionais” completou 50 anos justamente no ano da eleição presidencial de Jair **Messias** Bolsonaro. Dramaturgia e encenação se revelaram terrivelmente atuais. Na versão de 2018, a internet supera a TV na criação de “**mitos**”, e o whatsapp é tomado como o atual manipulador de mentes e corações.

O tom agressivo de 1968 é substituído: O coro não mais chacoalha violentamente o público aos gritos de: “Compre, compre, compre!”. Agora seu apelo é sedutor assim como a propaganda o é (TORRE, 2019). Se em 1968 os versos que encerravam o espetáculo eram: “*Quem não gostou dessa peça, saia daqui diga horrores. Nos divertimos à beça, e tomem flores, flores, flores, flores para los muertos!*”. Em 2018 eles são substituídos pelos versos de *Cordão*, de Chico Buarque:

*“ninguém vai me acorrentar
enquanto eu puder cantar
enquanto eu puder sorrir
enquanto eu puder cantar”.*

Entoados por atores e público numa espécie de cântico ritual de resistência. As flores atiradas em 1968 sobre “a plateia *defunta*”, agora são delicadamente entregues aos “vivos”.

Roda viva ressurge em 2018 para deixar de ser engrenagem de um capitalismo selvagem e para se tornar a *Roda Viva que move a Terra*. Uma conclamação à mudança. Oferecendo a profecia, a praga ou a anunciação: os mitos criados serão devorados. E constata a revolução: a Juliana de 2018 encenada por Camila Mota, ao contrário das Julianas de Marieta Severo e Marília Pêra, não aceita perpetuar o jogo do Show Bussiness após a morte do **mito** Benedito: “- To fora de **messias**. Agora é Xota Power!”.



Figura 26: Roda Viva 2018 / Foto: Jennifer Glass/Divulgação.

Ainda no grande fenômeno que foi o ano de 1968 o Oficina²⁸ estabelece contato com o Living Theatre²⁹ cuja perspectiva anarquista reafirmaria e intensificaria o mergulho da companhia na antropofagia. Depois de 1968, a década seguinte prometia agito e efervescência. Na primeira metade dos anos 1970 o Oficina realiza Saldo para Salto³⁰, uma turnê pelo Brasil que o permite desenvolver o Te –Ato³¹ e ligar-se ao desejo de unir o “extrato arcaico da cultura brasileira” à realidade urbana contemporânea do Sudeste. Intensificando seu interesse pelo potencial artístico da herança subalternizada do povo brasileiro.

Apesar de tamanha efervescência o período de transição do anos 1960 para 1970 é marcado pela saída de importantes figuras do grupo como ETTY FRASER, Fernando Peixoto e Renato Borghi que já não se identificavam com a trajetória que o grupo percorria, cada vez mais centralizada nos anseios de apenas um único membro: ZÉ CELSO. Como aponta Renato Borghi (2014):

[...] Eu fui o elemento dissidente. Discordante de certas técnicas. Já em “Gracias Señor”, por exemplo, diziam que a carteira de trabalho eram os nossos números e eram por tanto a nossa couraça, o nosso lado pobre. Que nós estávamos aprisionados na numeração burocrática e queriam que as pessoas queimassem no espetáculo as suas carteiras. Eu dizia: “gente isso não pode ser, porque amanhã ele vai ter que tirar outra. Ele não consegue trabalhar sem isso.” [...] De repente querer que alguém venha participar, a pessoa não vem. Então você pega a pessoa e diz: “couraça, você tá morta! Você tá morta”. Isso é fascismo! Isso me parecia atitudes muito violentas. Eu comecei a discordar. A ruptura veio logo depois em As Três Irmãs. [...] O Oficina fez o espetáculo na passagem do ano. E eu fiz o primeiro ato. Quando

²⁸ Após Roda Viva, o grupo ainda encenaria importantes espetáculos até o fim dos anos 1960 - como *Poder negro* (1968, LeRoy Jones), *Galileu Galilei* (1968, Bertolt Brecht) e *Na selva das cidades* (1969, Bertolt Brecht)

²⁹ Em 1970 a convite do Oficina, o Living Theatre, companhia teatral símbolo da contracultura nova yorkina, desembarca no Brasil, causando um impacto duradouro sobre os membros do Teatro Oficina.

³⁰ O grupo viajou para o Rio de Janeiro, Brasília e Goiás, percorrendo toda a costa do Nordeste até chegar em Belém do Pará, na Região Amazônica, apresentando três dos seus espetáculos: Pequenos Burgueses, O Rei da Vela e Galileu Galilei. Ao regressar e reexplorar seu repertório, o grupo procurava um trabalho novo, com uma abordagem que refletisse a crescente radicalização do Oficina em termos estéticos e ideológicos. Durante a turnê, o Oficina decidiu que não mais funcionaria como uma companhia profissional, os salários foram abolidos e todo dinheiro recebido era partilhado igualmente, o “foco agora estava em manter o processo de pesquisa de grupo” (PEIXOTO apud Dionysos, 1982, N.26, p.92).

³¹ De acordo com Zé Celso (1998, p.321): Te-Ato é um ato de comunicação direta qualquer. Você encara tudo o que acontece no dia-a-dia como um teatro, onde cada um de nós tem em si uma personagem, e no te-ato você atua diretamente sobre isso. O te-ato é alguma coisa que atua concretamente, fisicamente, na realidade cotidiana. Você o consegue só em raros momentos, mas quando acontece você consegue uma mudança física na relação com as pessoas, na percepção dos corpos. Não é uma coisa de palco. É uma coisa que mostra o teatro nas relações humanas [...] Te-ato é uma atuação exatamente de desmascaramento do teatro das relações sociais [...] Nesse desmascaramento, o teatro provoca uma nova consciência física da existência. Não é uma experiência intelectual, mas sim uma experiência com o corpo que passa por uma ação real. É uma coisa mais próxima de Artaud, ou então de macumba, ou de dança primitiva [...] no Te-Ato há isso, essa crença de que o homem é que muda o homem.

fui fazer o segundo ato, fui trocar de roupa, e eu ouvi uma coisa estranha na plateia [...], um candomblé [...]. Zé Celso [gritando] “Corrente firma!”. Ai quando eu cheguei, encontrei a plateia completamente possuída, alucinada. Era uma coisa do “Gracias Señor”. Uma pesquisa que interessava demais a ele, e ele não queria abrir mão. Mas não era hora de fazer aquilo. Estavam no meio de “As Três Irmãs”. Eu me olhei bem no meu camarim... olhei para minha cara: “Você acredita nisso? Não. Você acha que vai mudar? Não. Você tem vontade de continuar com isso, Renato? Não. O que que você quer fazer? Sair vai ser difícil, né? Porque nós estamos sendo olhados com muita desconfiança do lado de fora. Não só como anarquistas, drogados e etc. Tenho muito medo, mas eu vou fazer como Jorge Garga: eu vou pagar pela minha liberdade. Eu vou sair”. Então eu botei a minha roupa de rua. Fui até o meio do palco, parei o Candomblé, e disse: “Olha Zé, por aquela porta que eu entrei há onze anos, eu estou indo embora. Eu não acredito nesse tipo de coisa que você está querendo fazer. Eu respeito, mas não é a minha. Eu acho que o personagem existe, a fábula existe, o dramaturgo existe. Eu acho que o teatro não morreu. Então eu acho que realmente nesse momento não estamos tendo condição mais de parceria. Eu vou procurar minha vida, vou fazer um teatro que eu acho que eu devo que fazer. Estou indo embora. Boa sorte!”. E fui embora mesmo, embora para sempre. Nunca mais voltei.

Em 1974³², com o endurecimento do regime de exceção o teatro da companhia foi invadido sob a falsa acusação de tráfico de drogas. Vários de seus membros restantes foram presos, dentre eles Zé Celso, que partiria para o exílio em Portugal, depois de noventa e três dias de prisão.

Mas em 1974 o cerco foi se fechando. A gente foi morar no teatro. Passou a viver quase clandestinamente. Logo depois, fui preso e torturado por dois meses e meio. [...] Foi maravilhoso ir para o exílio em Portugal e Moçambique. Pegamos a época das revoluções por lá. Fiz filmes nos dois países e voltei renovado. (CORRÊA, 2014)

Em 1979, Zé Celso retorna ao Brasil, no entanto o grupo só voltaria aos palcos em 1993³³ (ano de inauguração do teatro projetado por Lina Bo Bardi). Entre 1974 e 1979 o teatro foi guardado primeiramente por Luís Antônio Martinez Corrêa, que nele criou a Cia. Pão e Circo, e posteriormente ficou sob os cuidados de Tereza Bastos.

³²Depois de Salto para Saldo, o grupo encena: Gracias señor de criação coletiva (1972), O casamento do pequeno burguês (Bertolt Brecht), ainda em 1972 com direção de Luís Antonio Martinez Corrêa, e Três irmãs (1974, Anton Tchecov).

³³Diferentemente do que as críticas apontavam, o Oficina não se manteve improdutivo. Durante o intervalo o grupo concentrou suas atividades em produções audiovisuais que marcam um momento de transição do Oficina. De acordo com Souza (2013), em 1981 o grupo publica o livro Cinemação, sobre as experiências cinematográficas do Oficina em Portugal e em Moçambique. É ainda neste ano que o Oficina lança a Tv Uzyna Uzona, onde apresenta diversos trabalhos de vídeo, realizados por Tadeu Jungle, Walter Blackberry, Noilton Nunes e Edson Elito. A antropóloga Isabela Silva (2006) aponta que os trabalhos de vídeo marcariam uma transição para o modelo de trabalho atualmente engendrado pelo grupo, a Oficina Uzyna Uzona.

Do exílio para o caos, a década de 1980, que marca o retorno do Oficina ao Bixiga é um turbilhão de acontecimentos que ressoam em suas produções: o início do embate contra Grupo Silvio Santos, pela defesa de seu espaço; a execução das obras no Teatro; dois tombamentos; uma desapropriação; e por fim a trágica morte de Luís Antônio Martinez Corrêa, em 1987.

Com a saída de seus principais membros e o hiato provocado pelo exílio, a partir do retorno das atividades nos anos 1980, a trajetória pessoal de José Celso passará a estar intimamente ligada a trajetória do Oficina. Sendo o encenador o único remanescente da fundação da companhia. O quadro composto por *O Rei da Vela e Roda Viva* constituiria o ponto de partida para a radicalização da linguagem antropófaga que Zé Celso desenvolveria a partir dos anos 1980 ao lado de novos e jovens atores, em especial do ator Marcelo Drummond o mais antigo ator (há 34 anos no Oficina) e hoje codiretor do grupo. Como destaca Zé Celso:

Marcelo co-protagonizava comigo e com a Poeta Catherine Hirsh, de cara, toda luta pela construção do “Terreiro Eletrônico”: O “Teatro Pé na Estrada”, a “Rua” que Lina Bardi projetara, que agora tem saída e dá para o futuro Teatro de Estádio Oswald de Andrade. Fizemos tudo juntos. Dormíamos juntos, escrevíamos juntos, dirigíamos a Associação Oficina Uzya Uzona juntos, até que houve um momento que éramos somente três pessoas: a saudosa produtora Conceição, Marcelo e eu, [...].³⁴

Eu passei o meu bastão ao Marcelo Drummond, que segurou o bastão porque ele trouxe toda a geração dele. Veio a Julia Lemmertz, veio o Alexandre Borges, veio o Paschoal da Conceição, veio a Leona Cavalli, veio a Denise Assunção, enfim... (CÔRREA, 2001)

Além da renovação provocada por Drummond, o ingresso de atrizes como Sylvia Prado e Camila Mota (ambas há 22 anos no grupo) foi fundamental para a continuidade e consolidação do grupo pós anos 1980. Sobre Camila, Marcelo Drummond chega a afirmar:

Chamo a Camila porque a Camila ela é a continuadora. Se não fosse ela não tinha o grupo. A gente não seguia. Da minha parte, eu não tinha mais fôlego...Pra fazer de novo se não viesse uma pessoa. (DRUMMOND, 2001)

Atualmente o grupo é composto por mais de 60 profissionais dentre eles atores incorporados pela Universidade Antropófaga³⁵, projeto de transmissão de conhecimento

³⁴ Disponível em: <https://blogdozcelso.wordpress.com/tag/marcelo-drummond/>

³⁵ A Universidade Antropófaga projeta a transmissão de conhecimento e linguagem desenvolvidos pelo Teatro Oficina. Tendo como objetivo “a formação não somente de atores para o

do Oficina que preserva um núcleo de jovens “atuadores” “formados na experiência do estudo e contato com os pontos tabus”.

2.5. ANTROPOFAGIA UZYNA UZONA



Figura 27: Espetáculo Macumba Antropófaga (2017) /Foto: Lenise Pinheiro

Em 19 de janeiro de 1984 é elaborado o estatuto que marca fundação da Associação de Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona - última fase do Oficina que se segue até os dias atuais. A ata da assembleia de refundação do grupo registra oficialmente a continuidade da antropofagia oswaldiana como base de um projeto artístico. Desta maneira com José Celso Martinez Côrrea como seu principal articulador, os fins da Associação Uzyna Uzona estariam então diretamente calcados nos aforismos do Manifesto Antropófago: na criação de uma “indústria de transformação cultural, para cruzar e **devorar as fronteiras de classe, religiões, mitos, países**”, na “absorção sempre e direta do tabu” e na certeza de que “Só a antropofagia nos une” (SOUZA, 2013: 153).

teatro, cinema ou TV, mas atuadores na sociedade, nas zonas de conflito, áreas de risco, formados na experiência do estudo e contato com os pontos tabus, que impedem nossa evolução democrática para a liberdade, incorporando o ensino com crianças, adultos, através de experiências artísticas, filosóficas, científicas, e mergulhando nos temas tabus, evitados pela educação de péssimo padrão de hoje”. Ver mais em: <https://www.universidadeantropofaga.org/>

O grupo assume o instinto caraíba e profetiza a “Terra sem mal”, onde a vida pode ser recriada, livre das catequeses, colonizações, inquisições, neuroses e **especulações**. Contra as “religiões do meridiano” e pela recusa do espírito em “conceber espírito sem corpo” opera-se o (des)recalque do próprio espírito e a totemização dos rituais oprimidos pelo discurso dominante. Assim como no Teatro da Crueldade de Artaud e no Teatro Pobre de Grotowski, o Oficina retoma a prática teatral enquanto ritual. A fim de “despertar os nervos e o coração”, de colocar a sensibilidade “num estado de percepção mais aprofundada e apurada”.

O grupo faz de seus espetáculos verdadeiros rituais de (des)catequese, de decolonização do ser, de ataque ao “juízo de Deus”³⁶. Os ritos do Candomblé, as adorações a Dionísio, deus do Eros e da transformação, o uso de substâncias enteógenas (praticado no xamanismo de diversas tribos indígenas), como a cannabis e a ayahuasca, são executados antes e durante as encenações:

[...] [o uso da substância psicoativa] Reativa a memória mais proustiana, o cérebro arcaico, pré-lógico, ela (des)civiliza. Porque a civilização recalca a memória, faz você selecionar a memória e fazer uma imagem de si extremamente construída. E a maconha desconstrói tudo. Você entra de novo em contato com o cosmos, em estado quase de inocência, de virgindade. E redescobre tudo. (CORRÊA, 2011)

³⁶Tal como formula Artaud, um sistema de juízo que modela os corpos a partir do julgamento, da culpa e da falta. Em 1947, o texto Para Acabar com o Juízo de Deus foi apresentado em peça radiofônica e gravado para o programa La Voix des Poètes da Radiodifusão Francesa.



Figura 28: Espetáculo Macumaba Antropófga / Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona

Para reconstruir é preciso primeiro destruir. Um ímpeto contínuo de destruição de tudo o que é dado pelo discurso dominante se faz necessário para que não se retorne a condição de dominado. O corpo do artista deve se abrir a outros campos de experiência do real³⁷, a outro tipo de lógica que desnuda a máscara social. Uma vez que nada exterior ao homem deve guiá-lo e determiná-lo, o corpo (centro dos processos políticos³⁸) e sua materialidade são tomados como veículo de transformação, para recriação da vida. *Transformação do tabu em totem.*

Sem palco e sem representação. O que se tem é a carnavalização. Em oposição à representação recupera-se o carnaval e seu caráter participativo. Aos foliões/público não cabe passividade e sim vivência. A fronteira entre arte e realidade é diluída. A carnavalização é evocada não como paródia do rito religioso (BAKHTIN, 1999), mas como o próprio ritual. Ritual de inversão do regime e da cultura dominante. Lugar de celebração, da liberdade de fazer o que via de regra é proibido. Ruptura solene da proibição³⁹. Lugar da comunhão dos corpos e do êxtase, onde o excesso é obrigatório. Para superar a tradição do silêncio (ANZALDÚA, 2009: 306).

³⁷ Tal como pretendido por Artaud.

³⁸ Foucault, M. (1989) Vigiar e punir: Nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes.

³⁹ Tal como Freud afirma sobre o Festival Totêmico. Ver em: Freud, Sigmund. *Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos* / Sigmund Freud; tradução de Paulo César de Souza. — 1a ed. — São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013, p. 102.

Após o brutal assassinato de seu irmão Luís Antônio, em 1987, José Celso tomou como urgente a radicalização da prática antropófaga carnalizada que desfaz a necessidade do “bode expiatório”:

A própria função do teatro é trabalhar com o bode expiatório. A sociedade precisa de mudanças, mas como as pessoas têm muito medo de mudar, criam pretextos, bodes expiatórios. O bode é o marginal, o maconheiro, o homossexual, o pivete. O teatro trabalha assumindo o lado do bode. Na Grécia, ator trágico significava: o bode que canta. O teatro desfaz o jogo que determina o bode expiatório. Na religião, você cultua o bode, o Cristo, para que ele pague o pecado dos outros. No teatro, é exatamente o contrário: você assume o bode para acabar com a necessidade da existência dele. Joga de volta para a sociedade o que ela joga em cima do bode. (CÔRREA, 1988)

Para a construção de uma visão verdadeira de nós mesmos, e para acabar com os ímpetos violentos, com os recalques geradores de fobias produzidos pela moral cristã, opera-se pela arte uma “cura cruel”⁴⁰:

[...] Este corpo deste menino (Gláucio, apontado como o assassino de Luís Antônio) é cavalo de toda essa carga de violência: ele assume o bode do lado direito, o bode exterminador do futuro. Esta cena é exemplar: por que uma pessoa dá 80 [107] facadas em outra? O que está projetado nesse rapaz, o que ele tem socialmente no corpo? Ele é símbolo de todas as outras violências. Inclusive o assassinato cultural, porque você não mata apenas a vida da pessoa, mas a possibilidade de ela produzir algo melhor para a sociedade.

[...] É uma coisa cultural, por isso tem que haver uma mudança na cultura. A burrice, o lado curupira, o lado estreito, determinam essa violência. Fascismo não é só cara que vai lá e mata, é também quem não quer saber de nada, não quer se envolver em nada. Todo o desejo violento destes é projetado em outras pessoas. A violência maior é a de não querer mudar, de fechar a cabeça nestes tabus. Por isso os crimes têm acontecido com homossexuais artistas: o artista mexe com a vida, dissemina essa insatisfação com a vida levada com gosto de morte.

[...] Temos que virar os valores do avesso, porque os valores que dominam é que permitem estes assassinatos. A sociedade tem que jogar luz em cima, saber o que é, para acabar com isto. (CORRÊA, 1988).

É desta maneira, que a narrativa dionisíaca se concretiza cenicamente em 1996 com a estreia de “As Bacantes”, espetáculo que guiará a linguagem “tragykomédyOrgyas, óperas de carnaval elektrocandomblaicas”, até hoje desenvolvida pela companhia. Uma linguagem eminentemente antropófaga cujo fim é comunicar uma **realidade sem complexos**, efetivando-se politicamente como “intensa orgia de carnaval”. Orgia no seu sentido báquico, e na sua infinita possibilidade de incorporação “do outro, do diferente, do diverso”. Calcados em elementos da tragédia e da comédia gregas, nos rituais afro-brasileiros do candomblé e indígenas, nas questões e aparatos da

⁴⁰ Como pretendido por Artaud em seu Teatro da Crueldade. Ver em: ARTAUD, A. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

atualidade. Shakespeare, Eurípedes, Platão, Oswald, Artaud, Grotowski, Brecht, Górkí, Tchekhov, Stanislávski, Genet, Plínio Marcos, Caetano, Cacilda, Chico, Euclides: sem hierarquização, todos são misturados numa deglutição antropófaga.

Pela carnavalização a sátira, o grotesco, o apelo ao baixo corporal, o deboche e a ambiguidade, como descritos por Bakhtin (1999), são tomados como elementos fundamentais das encenações. Assim como nas manifestações populares da Idade Média, o apelo ao “baixo corporal” aparece enquanto elemento fundamental da linguagem do Oficina: “... o ventre e o falo, essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização” (BAKHTIN, 1987:277). Iluminação frequente do tabu para o (des)recalque da sexualidade e do conteúdo erótico. **Transfiguração do Tabu em Totem.**

O homem quando não é reprimido é uma alma erótico [...].
(ARTAUD,1983: 160)

Figura 29: “As Bacantes” 2017 / Fonte:Teatro Oficina Uzyna Uzona



Se o que atropelava a verdade era a roupa, a nudez⁴¹ e sua relação intrínseca com a sexualidade são tomadas como instrumento de reação ao homem vestido (colonizado/colonizador), o corpo nu se configura assim como símbolo chave na materialização cênica da proposta estética e política do grupo.

⁴¹ Imagem recorrentemente evocada por Oswald.

Os tabus criados pela moral cristã são atacados para que se promova o desnudamento físico e social de todos os participantes do rito/espetáculo. Os conduzindo ao reencontro com os desejos recalcados pela “ideologia tradicional”⁴². Na busca por (re)naturalizar o (des)naturalizado: sentimentos e sentidos oprimidos. Busca-se a reinvenção e potencialização da espiritualidade, da sexualidade, do corpo e de suas partes dadas como feias e proibidas pelo discurso hegemônico.

Figura 30: Marcelo Drummond (Dionísio) em "As Bacantes" 1996 /
Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona



O teatro não pode ser um instrumento de educação popular, de transformação de mentalidade na base do bom-meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalcada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos e que somente o levam a ineficácia (MARTINEZ CORREA, 1998).

⁴² Como aponta Antonio Candido.



Figura 31: Apresentação de Macumba Antropófaga no Instituto Inhotim em Minas Gerais (2010) / Foto: Cafi

Como aponta Sousa (2012), se no contexto analisado por Bakhtim a sátira tinha como principal objetivo atacar o tom sério da cultura oficial do século XVI, da mesma maneira, a linguagem contra hegemônica construída pelo Oficina desmonta ainda hoje o grande pudor e moralismo empreendido pela narrativa conservadora de matriz cristã, que ganha força no país.

No âmbito da arte e da cultura (sobretudo na atual onda conservadora), obras e artistas que falam *aquilo que não se pode falar* (FOUCAULT, 1996) são comumente classificados como deturpados/degenerados ou simplesmente de “mau gosto” pelo discurso dominante. Como exemplifico em trabalho recente⁴³ - no qual analiso o registro audiovisual do encontro do *Movimento pelo Parque do Bixiga* com o ex-vereador da cidade de São Paulo Fernando Holiday – ao destacar a forma como Fernando Holiday define a prática artística do Oficina. O vereador paulista, abertamente se põe contrário ao projeto do *Parque do Bixiga* por acreditar que por trás dos interesses

⁴³ *Ideias sobre cultura: breve análise do registro audiovisual do encontro de Fernando Holiday com o Movimento pelo Parque do Bixiga.* Anais do X Seminário Internacional de Políticas Culturais junho de 2019, Rio de Janeiro / Organização Lia Calabre, Alexandre Pires Domingues [e] EulaDantas Taveira Cabral. – Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

do parque estariam os interesses do Teatro Oficina, que representaria uma “cultura deturpada”, que não deveria ser reconhecida pelo Estado. Como expressa durante a Sessão Plenária ocorrida em 06 de junho de 2018 na Câmara Municipal de São Paulo:

FERNANDO HOLIDAY - Eu ia passar um vídeo aqui sobre o que os defensores desse projeto defendem como cultura. Mas infelizmente eu não posso colocar esse vídeo no plenário para que os senhores vereadores e as senhoras vereadoras assistam porque eu poderia incorrer em quebra de decoro. Mas já que não posso passar o vídeo, passo a transcrevê-lo: É uma peça com alguns dos que se encontram aqui. Fazem lindos discursos. Um homem nu se agacha de quatro, ergue as adegas, abre o ânus e outro senhor de idade com seu dedo indicador, introduz este dedo no seu ânus. É isso que acontece dentro do Teatro Oficina. [inaudível] **Eu não posso admitir que este projeto seja aprovado. Eu fui eleito para defender a moralidade da cidade de São Paulo.** (GRIFO MEU)

A indignada e espantada reação de Holiday à exposição do ânus, transcrita neste tópico, compartilha o mesmo lugar que as repercutidas reações à exposição *Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira* e à interação de uma criança com o artista Wagner Schwartz, durante a performance *La Bête*, em 2017. Um lugar no qual os olhares apenas enxergam a nudez e a sexualidade como sinônimos de sexual, um sexual “pornográfico” e “pecaminoso”⁴⁴. Apesar das especificidades de cada episódio ambos foram polemizados por um viés conservador, tendo o Movimento Brasil Livre (MBL)⁴⁵ como seu principal articulador, sobretudo nas redes sociais.

Como afirma o personagem Abelardo I em *O Rei da Vela* (ANDRADE, 1971):

ADELARDO I — Tenho estudado melhor. Somos parte de um todo ameaçado — o "mundo capitalista. Se os banqueiros imperialistas quiserem... Você sabe, há um momento em que a burguesia abandona a sua velha máscara liberal. Declara-se cansada de carregar nos ombros os ideais de justiça da humanidade, as conquistas da civilização e outras besteiras! Organiza-se como classe. Policialmente. Esse momento já soou na Itália e implanta-se pouco a pouco nos países onde o proletariado é fraco ou dividido...

⁴⁴ Termos que pelo discurso dominante referem-se às ideias de obscenidade imoralidade, ao ataque ao pudor (pornografia); ao carnal a ao impuro (pecado).

⁴⁵ O Movimento Brasil Livre (MBL) é um movimento político brasileiro que se alinha com a defesa do liberalismo econômico e o republicanismo, ativo desde 2014. No entanto como aponta reportagem do El País, a ação do movimento vem concentrando-se em pautas ultraconservadoras e de ataques a segmentos de esquerda, em especial, ao Partido dos Trabalhadores (PT). Link de acesso: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/26/politica/1506459691_598049.html



Figura 33: "As Bacantes" 2017 / Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona.

É desta mesma maneira, que o discurso conservador, assumidamente moralista, representante de uma classe econômica que mais uma vez se mostraria animada a “carregar nos ombros os ideais de justiça da humanidade, as conquistas da civilização e outras besteiras”, exercita ativamente seu poder de interdição sobre o discurso e a existência do outro divergente, que ilumina as temáticas sombrias ao abordar o tabu do objeto. Como formula Foucault:

“Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar 1996)

Por oferecerem uma alternativa a este discurso a cultura, a arte, o artista, o indivíduo - que aqui tomo como antropófagos e mestiços porque hibridizam e iluminam o tabu (do objeto) - blasfemam como apontam Enne e Ribeiro (2013: 15):

“O hibridismo blasfema porque ele desnaturaliza, ele expõe a dialética e o ridículo de se apegar a qualquer posição como definitiva porque a história é permanente movimento, fluxo, disputa. Mais ainda, a blasfêmia revela os processos de construção da distinção e seus mecanismos de poder, o quanto cada aparente fala ingênua carrega de posicionamento político e de esforço para constituir o campo e suas limitações, como nos lembra Bourdieu.”

Sendo assim, tais “blasfemadores” revelariam o “jogo da produção de sentidos” nos oferecendo outras possibilidades de discursos, narrativas, maneiras de sentir e viver o mundo, podendo ser entendidos então como indivíduos dotados de uma *consciência mestiza*, que como Anzaldúa (2005) propõe, é uma ação de “juntar e unir” que não formaria somente criaturas tanto da luz como da escuridão, mas criaturas que questionam tais definições de luz e de escuro, dando-lhes ainda novos significados. Marcando o lugar do “contraposicionamento” que:

“[...] refuta os pontos de vista e as crenças da cultura dominante e, por isso, é orgulhosamente desafiador. Toda reação é limitada por, e subordinada à, aquilo contra o qual se está reagindo. Porque o “contraposicionamento” brota de um problema com autoridade – tanto externa como interna – representa um passo em direção à liberação da dominação cultural.” (ANZALDÚA, 2005: 705)

A fim de sustentar uma compreensão acerca da linguagem do Oficina, faço o caminho contrário. Adentro a narrativa conservadora a fim de estabelecer diferenças e limites entre visões de arte e cultura que parecem ter pouco em comum. Como expressa em suas redes sociais, Fernando Holiday apoia seu entendimento acerca do conservadorismo, o qual diz defender, nas formulações de Roger Scruton. Teórico de direita, eleito cavaleiro celibatário⁴⁶ pela Rainha Elisabeth II, que diz dedicar sua obra à definição do conservadorismo na política e na arte. Definindo-o assim como: “o amor” e o respeito à civilização; aos benefícios por ela gerados; ao real e às heranças do passado.

Para o conservador inglês, a valorização desta herança também deve ser operada pela arte por meio do retorno à cultura clássica, na qual o belo era o principal elemento de exaltação. Para ele, a beleza seria uma “necessidade universal do ser humano”, pois a ela caberia à função de “redimir nossa condição humana” repleta de problemas, tragédias, mistérios e caos. Sendo a arte uma dentre as várias formas de se atingir tal redenção pela beleza. Numa narrativa que parece adotar a alta cultura como único critério de verdade e qualidade estética - muito próxima daquela adotada por Harold Bloom em sua definição do Cânone Ocidental - que reforça o predomínio de uma cultura hegemônica canonizada, e desqualifica o contra hegemônico para afirmação de sua visão de mundo.

⁴⁶ Título que integra o sistema de honras britânico.

Scruton retoma as formulações de Platão, para o qual o amor pela beleza que “elevaria nossos espíritos” e nos aproximaria do divino, se origina em Eros, a “força cósmica” que conduz a alma da “contemplação da beleza física à contemplação final de toda a beleza que flui em nós pelo desejo sexual”. O britânico aponta então dois caminhos possíveis para este desejo sexual: a adoração e a lascívia. Enquanto a adoração nos conduziria à beleza, a lascívia nos conduziria à feiura.

Para Scruton, a arte contemporânea de forma geral se voltaria diretamente à lascívia, uma consequência da contemporaneidade, na qual os indivíduos teriam trocado a “fé na beleza” pela crença no “mundo do desejo animal”. Um animal que o teórico confirma existir em nós, mas que em sua opinião não deve ser negado, e sim elevado ao sublime.



Figura 34: Camila Mota em "As Bacantes" (2017) / Fonte: Teatro Oficina Uzyna Uzona

Desta maneira, enquanto Scruton (que aqui tomo como voz de um discurso hegemônico) volta-se para uma visão platônica do erótico que segrega e rejeita a lascívia em detrimento da adoração da beleza, o Teatro Oficina voltaria seu trabalho justamente para reconexão do homem a Eros e aos seus desejos animais/primitivos, antropófagos. Um Eros desprendido de sua interpretação platônica que abre caminho para sacralização do profano/profanação do sagrado. Neste sentido, o corpo grotesco experimentado no Oficina, assim como descrito por Bakhtin, aparece de maneira oposta à concepção clássica de perfeição e acabamento. O representa sem contornos definidos,

em contato e interpenetração com outros corpos; como ícone de um mundo inacabado, em transformação. Tal corpo não está ali para ser contemplado enquanto arte, mas vivido enquanto sujeito a ponto de ser interpenetrado por outras subjetividades.

Uma direção que, entretanto, ao culminar na antropofagia vai além dos binarismos, superando-os, assim como Gloria Anzaldúa o faz ao trabalhar sobre a noção de uma *nova consciência mestiza*. Uma consciência que abandonaria a rigidez da racionalidade *convergente*/dominante, própria do indivíduo que:

Tem uma personalidade plural, opera em um modo pluralístico – nada é posto de lado, o bom, o ruim e o feio, nada é rejeitado, nada abandonado. Não apenas sustenta contradições como também transforma a ambivalência em uma outra coisa. (ANZALDÚA, 2005: 706)

A antropofagia é, portanto claramente tomada pelos integrantes do Oficina não como uma simples corrente estética, mas como consciência pela qual concebem arte, corpo, vida, existência : “Contra o mundo das ideias objetivadas” (ANDRADE, 1976), o teatro antropófago é vida para os sujeitos em questão. O que se coloca em cena não porta, necessariamente, uma mensagem ou lição a ser apreendida, mas a imbricação estética de uma visão de mundo que deve ser vivenciada por atores e público, buscando criar sensações capazes de modificar percepções.

Desta maneira, ainda pensando nas imbricações da antropofagia, sigo para o capítulo seguinte no, qual procurarei compreender de que maneira a prática antropófaga opera na relação do grupo com o bairro e sua comunidade, do grupo com o espaço urbano, com o solo, no qual está contido.

2.5 LINA ANTROPÓFAGA ABRE OS CAMINHOS

O ano de 1969 marca o início do casamento do Oficina com a arquiteto⁴⁷ ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992) que assinou obras como o Museu de Arte de São Paulo-MASP, o SESC Pompéia, e a renovação do bairro histórico do Pelourinho - BA, destacando-se por convergir em suas obras, a tradição popular, o primitivo, e o

⁴⁷ Como Lina se denominava, sem distinção de gênero.

contemporâneo. Antropofagia. União crucial para o estabelecimento da comunicação do grupo teatral com o bairro do Bixiga.

Logo no primeiro trabalho juntos, quando Lina foi convidada para criar a cenografia de *Na Selva das Cidades*, de Bertold Brecht, a relação entre espaço, arte, cidade e arquitetura já era problematizada. Era o início da atuação do grupo em “escala urbana”.

Na selva das cidades é uma das encenações mais lindas que eu já fiz, e é a origem deste espaço, como está hoje. [...] Lina já começou no teatro com o ringue de boxe e a demolição. A peça tem 11 rounds. Em cada round ela destrói uma instituição, até destruir o próprio ringue. No final, os atores estão tirando o chão do teatro e chegando na terra.” (CÔRREA, 1998 apud LIMA, 2007: 40)

No lugar de uma cenografia, Lina Bo Bardi engendrou uma verdadeira “arquitetura cênica” para a montagem. Impactada pela “desumana metropolização⁴⁸” de São Paulo (refletida diretamente no Bixiga), que era profundamente descaracterizada por diversas intervenções urbanas, Lina decidiu incorporar à cenografia a realidade externa do edifício teatral repleta de entulho, lixo, ruínas de sobrados e grandes buracos escavados no solo, oriundos da construção do “Minhocão”. A proposta da arquiteta incorporou tudo isso: o interior do teatro foi inteiramente remodelado, permitindo a instalação de espectadores em vários pontos do espaço, sobretudo em duas plateias opostas divididas por um ringue de boxe.

A montagem do *Oficina* desloca a trama da *Chicago* de 1923, para a São Paulo de 1968, explorando “as semelhanças entre a “selva” de Brecht e a selva vivida no Brasil” naquele período (LIMA, 2007). Escrita em 1923, a peça que se passa na *Chicago* de 1912 trata da luta entre dois homens que evidenciam a decadência da família Garca, que acabara de migrar do interior para a “selva” da cidade grande. Com a desculpa de querer comprar um livro, Shlink, um negociante malaio de madeiras, oferece dinheiro ao jovem George Garca, funcionário da livraria, para que dê sua opinião a respeito de um livro. George recusa a oferta, deixando claro que suas opiniões

⁴⁸ LIMA, Evelyn Furquim Werneck. O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 31-42, jul.-dez. 2007, p.39.



Figura 35: Na Selva da Cidade, 1969. / Fonte: Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP

não estão à venda. Inicia-se assim o "combate" construído “pela simples vontade de vencer”.

“*São Paulo, a cidade que se humaniza*”. Criticava o cartaz pendurado acima do palco. De acordo com Lima (2007: 40), Bo Bardi projetou uma estética suja que intensificava o aspecto violento requerido pela encenação. As paredes internas do teatro foram cobertas com tábuas de sucata da construção do Minhocão. No palco acumulavam-se escombros, pedras de cimento, ossos, colchões, retalhos, móveis, cadeiras e demais objetos de cena, também retirados do entulho. Ao final de cada round conduzia-se a destruição do cenário, cujos destroços amontoados nas laterais do ringue formavam uma “imagem de impressionante eloquência” (LIMA, 2007). Tal apropriação dos entulhos incorporava diretamente a realidade concreta do bairro.

O laço estabelecido entre a arquiteta e o Oficina não se dá pelo acaso. A pluralidade de sua atuação que circulava entre arquitetura, design, museologia e cenografia - sempre constituindo obras que convergiam a tradição popular, o artesanato, o primitivo e o contemporâneo- , revelavam sua performance antropófaga, pós-moderna.

Seus projetos arquitetônicos, em especial, caracterizavam-se como “prática da liberdade”, engendrada pelo diálogo com os mais diversos campos como a filosofia, a sociologia, a antropologia ou mesmo a psicanálise (FELIZES, 2013). Sua “vontade transdisciplinar” a permitia, assim como ao Oficina, inverter o discurso dominante através de suas obras, operando uma autocritica emancipatória, para contrariar uma arquitetura assentada na priorização do capital. O que sua arquitetura priorizava era a “liberdade coletiva” e os interesses e necessidades da sociedade constituindo-se como uma “arquitetura ética”, impelida a criar “condições efetivas de bem-estar social contra as injustiças”, como afirma Lima (2009).

Desta maneira, Bo Bardi distanciava-se em suas obras do ideal desenvolvimentista do milagre econômico brasileiro das décadas de 1940 e 1950. Contrariando práticas de construção e urbanização, direcionadas por um ideal de progresso e modernização, pautados pela industrialização massiva e pela lógica taylorista. Como exposto em crônica publicada em 1958, arquiteta “considerava a grande cidade cantada pela fantasia dos poetas como sinônimo de dura negação da vida, retórica dos especuladores (...) que aviltam os homens, na negação de tudo o que é necessário ao homem para viver” (BARDI, apud LIMA, 2007: 39).

A modernidade desejada por Bo Bardi deveria “se constituir como uma emancipação da cultura popular e não como o seu massacre pela industrialização” (ANELLI, 2006:38). Por essa razão seus projetos negam uma linguagem endurecida e dominante, e rompem com o espaço pré-determinado. Se configurando como uma oposição ao pensar cultivado e domesticado. Dispostos a provocar o despertar da ilusão e da mecanicidade burguesa.

Suas obras convidam à participação autônoma tal como o carnaval. Para a arquiteta seriam os movimentos e os sentimentos dos indivíduos que criam a arquitetura:

Até que o homem não entre no edifício, não suba os degraus, não possua o espaço numa “aventura humana”, que se desenvolve no tempo, a arquitetura não existe, é frio esquema não humanizado. Uma arquitetura é criada por cada homem que nela anda, percorre o espaço, sobre uma escada, se debruça sobre uma balaústra, levanta a cabeça para olhar, abrir, fechar uma porta,

sentar e levantar-se é um tomar contato íntimo e ao mesmo tempo criar formas no espaço, expressar sentimento. (FELIZES, 2013: 34)

Sua conclamação é para que a arquitetura permita uma reconexão dos indivíduos com seus movimentos e sentidos esvaziados pela rotina tecnicista. É projetada para satisfazer as necessidades físicas e espirituais dos cidadãos, para “estimular o conhecimento e a criatividade” (LIMA, 2009: 122). Tornando-se palco e potência para desfazer a percepção pré-determinada. Seus espaços impõem a construção/desconstrução do Corpo Sem Órgãos. A reativação dos sentidos pretendida pelo Oficina: “só com os sentidos despertados para outras particularidades além daquelas alcançadas pelo olhar é que podemos, enfim, chegar à clareza das suas propostas”. (FELIZEZ, 2013: 36)

É sob esta perspectiva antropófaga, que a partir em 1980 Lina Bo Bardi e Edson Elito começam a conceber uma nova proposta arquitetônica para o Teatro Oficina, que levaria treze anos para ficar pronta. Depois de quatro anos de exílio em Portugal, os membros do Oficina retornam ao Brasil em 1978, reabrindo o teatro no ano seguinte. Nesse período, mesmo em meio à obra, a companhia abriu o teatro à população do bairro através do Forró do Avanço e da Cantina Cabaret da Zuria, uma cozinha comunitária popular que promovia “almoços” e encontros. Durante a construção do novo espaço, a companhia ainda dedicou-se a realização de conferências, workshops, exposições, leituras dramatizadas e coros que percorriam as ruas do bairro. Eleito em 2015 o teatro mais belo do mundo pelo Jornal The Guardian, o Teatro de Lina e Elito foi inaugurado em 1993 com o espetáculo Ham-let.

As experiências do grupo após a “vacina antropofágica” de o Rei da Vela, incluindo a aproximação com ações radicais da revolução portuguesa, durante o exílio, fizeram com que suas concepções e aspirações cênicas não coubessem mais numa “arquitetura colonizada”⁴⁹. Lina e Edson criam um projeto que continua o teatro-pista, com uma área central de 600m², constituído por uma topografia de planos e rampas. Criou-se o janelão de vidro de 120m² e em sua lateral um jardim que contém uma grande árvore *Caesalpinia*, plantada por Lina, que pela janela extrapola os limites do edifício e conquista o exterior do teatro. Assim como a janela, a abertura de seu telhado

⁴⁹ TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. COSMOLOGIA DO ANHANGABAÚ DA FELIZ CIDADE. Disponível em: <http://teatrooficina.com.br/angabau-da-felizcidade/cosmologia/>

(parcialmente retrátil) abre “radicalmente o interior do edifício para entrada de luz, da chuva, da noite, da cidade, e que inspira permanentemente a relação com o terreno entorno”⁵⁰.

Tal abertura permite ao espectador assistir ao espetáculo ao mesmo tempo em que se relaciona com a cidade, com o a realidade exterior ao teatro. Esta permeabilidade entre Espaço Interno e Espaço Externo segue o comentário que faria mais tarde Hans Thies-Lehmann, “no teatro pós-dramático o espaço se torna uma parte do mundo, decerto enfatizada, mas pensada como algo que permanece no continuum do real: um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento da realidade da vida” (LIMA, 2007: 127).

Ao mundo real só cabe sua exposição. Agora toda a arquitetura do teatro é entendida como área de ação. Conferindo flexibilidade ao espaço cênico e “oferecendo possibilidades múltiplas à encenação contemporânea” (LIMA, 2009:127). Para a arquiteta, tal a proposta “reflete o teatro moderno” despossuído de palco, de divisões.



Figura 36: Interior Teatro Oficina/ Foto: Nelson Kon.



Figura 37: Ceu Aberto Teatro Oficina/ Foto: Nelson Kon.

Até mesmo os bastidores estão expostos. O distanciamento, e tal exposição do real como Brecht propunha são levados a cabo por Lina. A ilusão burguesa é desmontada. Tanto as passarelas, quanto as galerias tubulares verticais e as aberturas do edifício, permitem ao público do teatro e aos moradores dos prédios vizinhos, não apenas assistir as peças de perspectivas diferentes, mas estabelecer uma diversidade de relações com a encenação, com a arquitetura e com o bairro. Cena, não cena, terra, céu, Oficina e Bixiga são intrinsicamente conectados, mesclados por uma operação antropófaga. É a arquitetura assumindo a linguagem do Oficina pela antropofagia de Bo Bardi e Elito.



Figura 39: Árvore Celsapina e Janelão do Oficina visto por uma das laterais do terreno./ Foto: Nelson Kon.



Figura 40: Janelão Teatro Oficina/ Foto Nelson Kon. Disponível em: <http://www.nelsonkon.com.br/teatro-oficina/>

Para desmontar as determinações da ideologia burguesa, se desmonta a quarta parede e o palco italiano, tomado como símbolo da indústria cultural a ser combatido pela arte teatral desde os anos 1960 (CARLSON, 2012). Como aponta Amir Haddad, um dos fundadores do Oficina, que com o grupo “Tá na Rua” superou a relação com o edifício teatral e entende a própria cidade e sua arquitetura como espaço e cenografia teatral:

[...]Quando chegou no final da década de 70, eu tinha uma ideia muito clara de que eu não queria mais continuar nas salas fechadas, porque eu via que aquele teatro que eu estava fazendo nas salas fechadas, estava servindo muito bem ao que estava instalado no poder e naturalmente as minhas investigações nesse sentido foram me encaminhando para as questões das mais variadas: a dramaturgia o ator, e principalmente o espaço. Eu já não me aguentava mais dentro dos espaços fechados. [...] Depois daquilo com a Revolução Francesa, a burguesia vai tomando os espaços do teatro. O teatro se fecha numa sala fechada, numa sala italiana. E é feito para um público específico. Eu voltei na história. Eu vou voltar lá trás antes que a burguesia se apropriasse do teatro. Antes que a ética e a estética burguesa tivessem interferido no comportamento dos autores, dos atores, da plateia. Antes que essa nova realidade se instalasse no mundo e determinasse qual o entretenimento dessa gente. [...] Eu voltei pra rua. Eu voltei atrás e comecei a repensar o teatro. (HADDAD, SescTv)

Enquanto o Tá na Rua rompe em definitivo com “os procedimentos éticos da burguesia capitalista” e opera exatamente na rua sua “liturgia carnalizada” (HADDAD, 2001), o Oficina ainda comporta seu rito carnavalesco no teatro, que passa a ser concebido como uma continuação da rua, espécie de sambódromo que dá lugar para a festa dionisiaca passar. Incorporando toda a potência criativa das manifestações

populares. Uma proposta artística e urbanística que busca trazer a perspectiva da rua para o Teatro, não para controlá-la, mas para incorporar suas “conotações sociais”.

Por mais que vertentes do teatro moderno buscassem e o contemporâneo ainda busque se reapropriar da rua enquanto símbolo de liberdade política, propostas como a do Oficina, de reconfigurar e ressignificar o espaço físico da encenação, dando-o características de rua e se expandindo para a mesma, são “peculiares”. Sobre uma proposta semelhante a do grupo, Marvin Carlson afirma:

Em um caso recente admirável, esse interesse (de artistas em criarem encenações nas ruas da cidade para atraírem conotações populistas) levou a uma tentativa de levar a rua para dentro da estrutura teatral não para controlá-la, como os príncipes da Renascença tentaram, mas para incorporar estas conotações sociais dentro do espaço elitista assumido. Florian Beigel da Half Moon Company de Londres olhou para trás para o manifesto da companhia sobre as origens da função da rua no teatro, antes do seu “controle ter sido assumido no século XVI pela sociedade educada”. No novo espaço da companhia, terminado em 1986, a rua em frente ao teatro é limítrofe de um pátio e este por sua vez se abre para um espaço teatral com fachadas designadas como “casas de anotações”, significando que suas aberturas, imitando verdadeiras janelas abertas para o pátio e para a rua adjacente, não atendem a verdadeiros espaços de vivência, mas podem ser usadas ou por atores ou pelo público, dependendo da produção. Notas de um crítico: “A conexão da rua era obrigatoriamente atraída para uma companhia ao vivo, orgulhosa de suas relações comunitárias, de sua clientela local e que se vê como uma alternativa radical e socializadora para o West End”. Todavia, essa interessante tentativa de unir a semiótica da rua com o espaço do teatro experimental é peculiar. (CARLSON, 2012: 9)

A desconstrução das formas de experimentar e sentir o mundo demanda um espaço aberto a esta desconstrução. Um espaço que priorize a comunicação antropofaga com o solo, com o céu, com a materialidade de seu entorno, que parta da centralidade do corpo. O Teatro Oficina é então consagrado como lugar de rito e comunhão. Como revelam em entrevista Marcelo Drummond e Zé Celso, a morte de Luís Antônio Martinez Côrrea expôs toda a potência do espaço:

A gente não ia fazer mais nada. Aí viemos pra São Paulo num dia 02 de fevereiro. Se faz uma coisa aqui no Teatro. O teatro todo em obra [...] E padres, rabinos, macumbeiros, pra uma coisa. Para o Luis. Então o teatro ficou lindo, maravilhoso. Vamos em frente! (DRUMMOND, 2001)

Eu quis desistir de tudo. Num ato público e culto ecumênico no Oficina por Luís, decidi retomar tudo [...] a cerimônia revela as possibilidades do espaço

da mistura de religiões, linguagens, credos, tecnologias e ritos. (CORRÊA, 2001)

Com o potencial ritualístico de seu espaço revelado e impelidos então a assumir o bode expiatório, surge em 1992 depois de treze anos de obras o “Terreiro Eletrônico” de Lina e Elito. Um espaço do ritual de **transfiguração permanente do tabu em totem**.

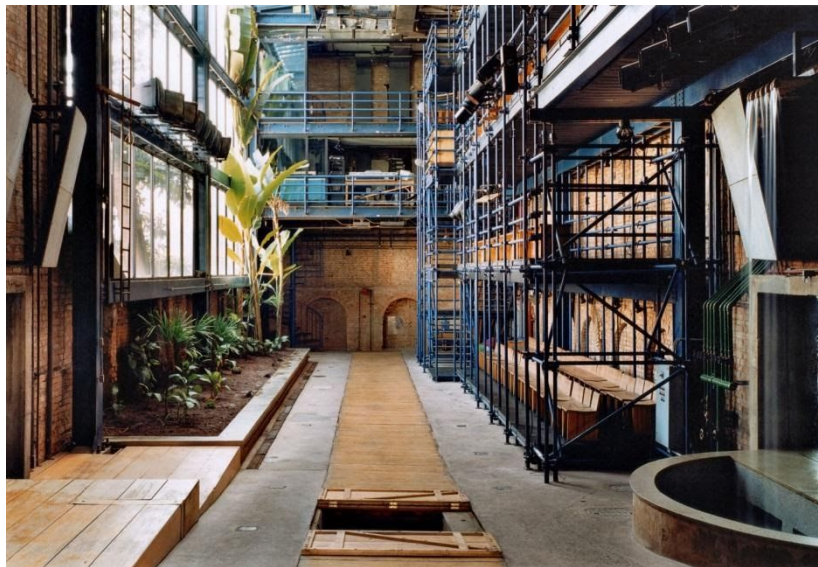


Figura 41: Interior Teatro Oficina/ Foto: Nelson Kon.

Como aponta Limongi (2008: 78) o espaço do Oficina antes de ser destinado a prática teatral teria sido um Terreiro de Umbanda como revelado durante a reforma quando foram encontrados diversos “atós⁵¹” enterrados no solo. Confirmando para o grupo a dimensão ritualística de seu espaço, bem como sua ligação espiritual e concreta com a história do bairro.

⁵¹ Pedras sagradas que fazem parte da liturgia de iniciação no Candomblé e na Umbanda.

O Terreiro, lugar de encontro como o Teatro, e como a própria cidade é tomado como eletrônico, estruturalmente tecnizado⁵², pelo Oficina. Espaço de atuação dos “bárbaros tecnizados”, do “homem natural tecnizado”.

Há uma bigorna sobre a porta de entrada do Teatro de Oficina, é a ferramenta de Ogum – O Terreiro Eletrônico Oficina faz reverência a Ogum, – o orixá guerreiro que abre estradas, tem o domínio do ferro, constrói ferramentas, armas e jóias, portanto orixá da tecnologia. A bigorna é símbolo do Teatro Oficina desde 1966. (LIMONGI, 2008: 79)

O projeto do novo teatro ainda previa um Barracão nos baixos do Viaduto, e o reflorestamento do terreno em frente ao Janelão, potencializando sua conexão com o bairro. É justamente dessa abertura intensificada ao entorno que surge o projeto *Anhangabaú Tobogã*⁵³. Projeto que estendia a perspectiva antropófaga para o bairro, se oferecendo como uma alternativa arquitetônica para reabitar o Vale do Anhangabaú, liberando a região para o uso de pedestres, até então limitados pela presença das pistas expressas. A proposta separava pedestres e automóveis por uma inversão da ordem habitual: pedestres embaixo no “vale recuperado, devolvido ao povo”, enquanto os carros se deslocariam acima, em um grande “aqueduto” metálico, que passaria acima até mesmo dos viadutos já existentes – do Chá e da Santa Ifigênia⁵⁴. Sua proposta modifica radicalmente a paisagem, ao mesmo que celebra a liberdade do solo e devolve o parque para a população. Antropofagia.

O Anhangabaú Tobogã se transformou no Anhangabaú da Feliz Cidade, através do qual se buscou concretizar o modelo de Teatro de Estádio, proposto por Oswald de Andrade no Tratado *Do Teatro que é Bom*. Um teatro com capacidade de reunir multidões (como os estádios de futebol), que “participasse dos debates do homem”, e que retomasse a dimensão cidadã dos teatros gregos. Um lugar antropófago, eminentemente político, feito para evidenciar as lutas de classe, para acordar e unir as massas. A linguagem carnalizada do Oficina faz do teatro de estádio um lugar da festividade ao ar livre que em oposição a “sociedade urbana contemporânea”, encoraja

⁵² Nas encenações, câmeras captam as cenas tornando parte da atuação. Cenas captadas ao vivo são projetadas em telões, no chão, nos portões.

⁵³ Ainda em 1981 o projeto foi apresentado no Concurso Público Nacional para Elaboração de Plano de Reurbanização do Vale do Anhangabaú.

⁵⁴ Ver em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-145677/exposicao-anhangabau-jardim-tropical>

os “prazeres do proletariado” (ROLLAND, 2013 apud CARLSON, 2012), bem como a sua decolonização.

Um projeto que prevê a extensão do teatro para terrenos vazios do Bixiga, com o intuito de “livrar” estes espaços do “adensamento e do loteamento”, atravessando os baixios do Viaduto Júlio de Mesquita Filho e reconectando o bairro, através de um Corredor Cultural que liga o Teatro Oficina ao TBC, à Casa da Dona Yayá, e chegando a Praça Roosevelt. Desenvolvendo nesta área além do Teatro de Estádio, sua Universidade Antropófaga e a Oficina de Floresta, que pretendia a criação de um pomar.

O Anhangabaú da Feliz Cidade pretendia desfazer a representação da cidade enquanto símbolo de poder concebendo a própria cidade como um “teatro sem paredes”, tal como no carnaval (BURKE, 2010). Um teatro não mais destinado às procissões e encenações religiosas, mas ao festival, ao divertimento popular, ao rompimento com o regime dominante:

O Anangabaú da Feliz Cidade se afirma como projeto urbano para além dos limites da revitalização ou qualificação de espaços, mas como portentosa oficina que só pode existir pela ação do poder humano, sobretudo pela vitalidade dos erês, pelo delírio da verdade saída da boca das crianças, como falava Oswald. (UZYNA UZONA)

Em colaboração com os moradores do bairro, mesmo depois da morte de Lina, os projetos urbanísticos foram se atualizando ao longo dos anos, à medida que a crescente especulação imobiliária tencionava o bairro, até culminar no Parque do Bixiga, sua atual versão. Desde a versão inicial, o projeto urbanístico era fortemente impulsionado pela urgência em combater a verticalização e gentrificação do bairro. Pela defesa do chão de terra.

CAPÍTULO 3 – ANTROPOFAGIA PARA DISPUTAR A CIDADE

Para pensar o espaço urbano e na maneira como nos relacionamos com ele, sobretudo neste trabalho, é preciso evocar seu aspecto teatral. São diversos os autores que o tomam enquanto palco. Espaço-Palco. Palco no qual se apresentam e desenvolvem as atividades e relações humanas. Palco onde se dão nossos encontros. Nele circulamos, habitamos, performamos, existimos. Palco para demonstrações de poder e encenação de disputas. Palco dos mistérios, de procissões, da diversão cívica na Idade Média. Dos malabaristas, palhaços, vendedores e charlatões (CARLSON, 2012).

O espaço geográfico de forma geral foi produzido concomitantemente ao processo de produção da existência humana, se constituindo como uma projeção da sociedade sobre um local, que contém e relaciona os sentidos dos diferentes grupos sociais. Não sendo, portanto, estático, nem acabado, mas uma produção humana ininterrupta.

Como uma das expressões da produção social a cidade tem passado por transformações intimamente relacionadas aos modos de produção. Em cada momento histórico haverá uma produção social diretamente ligada ao desenvolvimento de forças produtivas. É dessa maneira que a divisão social do trabalho, passa a configurar espacialmente a cidade.

Como aponta Léfèbvre (apud ARAÚJO, 2012), a polis da antiguidade clássica, tida como cidade política, centro do poder dos homens livres, se constituiu como a primeira cidade no Ocidente. Nela, a divisão social e espacial do trabalho já se fazia presente. Praças, palácios, templos e território agrícola dividiam o espaço dos sacerdotes, príncipes, chefes militares e escribas, do espaço dos artesãos, camponeses e escravos. Com o desenvolvimento do comércio a dimensão política da cidade, outrora contida na ágora grega, foi superada pela dimensão comercial, simbolizada pelos mercados centrais. A cidade passou então a privilegiar as trocas comerciais e foi

espacialmente estruturada para atender as necessidades de produção e circulação de mercadoria.

Com a evolução do modo de produção capitalista, e seu consequente processo de industrialização, o espaço urbano passou a “mimetizar a ordem capitalista” (PAULA apud CANETTIERI, 2016) e suas exigências: espaço e sociedade foram juntos fragmentados e hierarquizados; a própria cidade virou mercadoria e por consequência a urbanização passou a ser central para a sobrevivência do capitalismo. De acordo com Harvey (2012), a urbanização passou a absorver o excedente de capital, produzido perpetuamente na busca pelo lucro.

Corporatizada, a cidade é qualificada e estruturada de acordo com o interesse e necessidade das corporações, que se valem de sua força política para fazer com que seu ideal de configuração e “modernização” prevaleça sobre o espaço. É dessa forma que os detentores de capital dominam o processo urbano, diferenciando os espaços pela sua capacidade de oferecer rentabilidade aos investimentos. Distinção que culmina na produção de espaços luminosos e opacos (SANTOS, 2006). Sendo os primeiros, aqueles espaços valorizados pelo capital, dotados de artifícios tecnológicos e racionalidade técnico-científica; e os segundos, os espaços periféricos invisibilizados, pela ordem hegemônica. Como aponta Milton Santos (2006), os territórios locais assim regidos pela lógica hegemônica da produção capitalista, materializaram no espaço a desigualdade social. Excluídos foram produzidos e seu direito ao pleno usufruto do espaço urbano foi deles retirado.

A modernização enquanto discurso de transformação, assentado no contínuo alargamento da industrialização e atualização tecnológica, foi apropriada por todos os regimes, “desde os mais autoritários aos democráticos, para demonstrações de contemporaneidade” (LODY, 1993). Entre as décadas de 1950 e 1960, o país absorveu fortemente o ímpeto desenvolvimentista pautado por esta lógica de modernização. A modernidade desejada era entendida como recusa ao passado e como proposta de compreensão dos novos tempos e ideias de contemporaneidade e progresso (LODY, 1993). Como evidenciado com pela construção de Brasília durante o governo de Juscelino Kubitschek e a larga construção de rodovias ao longo das duas décadas impulsionadas pela indústria automobilística, que determinaram fortemente processos de urbanização. Neste período, a cidade de São Paulo foi radicalmente transformada por intervenções urbanas do poder público e de agentes privados, que determinaram a vitória do novo sobre “a cidade existente”, “suporte da memória e da história”, como a



Figura 42: Edifício Copan em 1966, um ano após sua inauguração. Fonte: SãoPauloInFoco.



Figura 43: Edifício Itália em construção, em 1963. Fonte: Sao Paulo In Foco.

Figura 44: Construção do Minhocão no fim dos anos 1960. Reprodução/SãoPauloInFoco.



Figura 45: Construção de Brasília em 1959 registrada pelo fotógrafo Milan Alram. Reprodução/Piauí Folha de São Paulo.



já mencionada construção do Minhocão, e de grandes marcos arquitetônicos como os edifícios Copan e Itália.

Desde então, modelo de intervenção sobre a cidade de São Paulo quase sempre foi caracterizado pela "substituição". Parcerias público-privadas produzem a cidade, de forma que a iniciativa privada absorve todos os benefícios, enquanto o poder público assume todos os riscos. É dessa maneira que empresários como o atual governador do Estado de São Paulo, João Dória, assumem não o “governo”, mas a administração/gestão de cidades, estados e países.

Assim sendo, o processo de crescimento e delineamento da cidade, foi regido por empresas, que sob a lógica do capital imobiliário, sempre viram com desconfiança as políticas de preservação do patrimônio histórico e cultural. Interpretadas como um empecilho “à prática predatória da especulação imobiliária” que “quase chegou a fazer de São Paulo, uma cidade sem passado” (CUNHA apud LODY, 1993).

No processo de urbanização dominante, a preservação de conjuntos urbanos se tornou um obstáculo à livre instauração das modalidades de modernização do espaço urbano que vislumbram a construção de uma cidade cada vez mais racionalizada e com ordem. Ao dominar o processo de urbanização a classe dominante impõe sobre os aparatos estatais, e sobre populações inteiras, seu estilo de vida, sua força de trabalho,

seu valor cultural e político, bem como suas concepções mentais do mundo. (HARVEY, 2012, p. 65).

À medida que projetos de urbanização absorveram o excedente de capital (Harvey, 2012), revitalizar “espaços deteriorados” se tornou um dos “principais expedientes na criação de novas “frentes pioneiras urbanas” para o capital” (SOUZA, 2013: 133). É dessa maneira que palavras como revitalizar se tornaram sinônimo de modernizar, sobre a lógica do capital imobiliário. Como aponta Souza (2013: 131) os processos de “revalorização capitalista do espaço urbano” se servem de um vocabulário através do qual se difunde um “discurso de legitimação e persuasão”. E à medida que tal vocabulário é naturalizado “no interior do senso comum constitui, sem dúvida, a vitória de um discurso ideológico de justificação de determinadas práticas que têm por trás de si interesses específicos” da agenda neoliberal. Práticas estas que “reforçam um quadro de segregação residencial” e que estruturam um “neoliberalismo urbano” que :

[...] marcado por um estilo de gestão e de planejamento que ficou conhecido como “empresarialista” ou empreendedorista”, se caracteriza, maciçamente, pelo deslocamento e displacement, de populações pobres, na esteira de processos dito de “gentrificação” que buscam revalorizar determinadas partes do espaço urbano, mormente áreas centrais. (SOUZA, 2013: 131)

A gentrificação promovida por tais projetos de revitalização se configuraria como um processo fundamental na reestruturação metropolitana contemporânea, pautada por estratégias de substituição de populações de classes economicamente desfavorecidas, pelas mais favorecidas, nas regiões centrais as cidades. Em centros urbanos antigos orchestra-se uma sequência de melhorias físicas e mudanças “econômicas, sociais e culturais”, que promovem uma significativa elevação do status dessas localidades, atraindo a classe média alta. (BATALLER, 2012: 10). Tal elevação de status incide diretamente sobre o comércio, equipamentos e serviços, que tem seus preços elevados. Assim como os imóveis da região que também acabam tendo seus aluguéis e impostos aumentados. Pressionados pelo aumento do custo de vida no bairro, a população de baixa renda que o habitava até então, em muitos casos ainda lida com o desaparecimento de instituições sociais, econômicas e religiosas, além da perda de amizades no bairro. A perda de vínculos afetivos e a inviabilidade econômica fazem com que estes habitantes deixem o bairro migrando para periferias distanciadas do centro. Um deslocamento que abre espaço tanto para a descaracterização total da região,

quanto para a “segregação residencial”, repelindo habitações das classes menos favorecidas das regiões centrais. Isso quando não se engendram ações diretas de remoção de populações.

Áreas centrais como o Bixiga, ou próximas a regiões de negócios em crescimento que apresentam possibilidades para a “construção de moradias de alto nível” oferecem na realidade, “condições básicas para uma operação do que Castells qualifica como “reconquista urbana” a fim de obter uma transformação física, social, funcional e simbólica da ocupação do solo” (apud BATALLER, 2012: 13). Uma reconquista pelas classes mais favorecidas economicamente.

Sobre este ideal de revitalização, o Grupo Silvio Santos iniciou em 1980 a compra de imóveis residenciais e históricos no bairro Bixiga - como, por exemplo, a Sinagoga Ohel Yaacov⁵⁵, construída em 1924. Todos os imóveis adquiridos na região foram demolidos, tendo como resultado o terreno vazio de 11 mil m², que circunda o Teatro Oficina, para o qual já projetaram a construção de um shopping center e mais recentemente de um condomínio de alto padrão.

[...] O teatro, que é um paralelepípedo retângulo estreito, **insinua-se hoje num quarteirão quase inteiramente demolido, com a exceção do Oficina (que é tombado) e de dois prédios elevados de habitações.**

A demolição faz parte de um amplo projeto imobiliário do grupo Silvio Santos, que planeja a reabilitação do bairro do Bexiga. Durante décadas, o teatro Oficina se opôs ao projeto, pedindo que, ao lado do Oficina, fosse construído um grande teatro de estádio, e não um shopping.[...] (CALLIGARIS, 2005) (GRIFO MEU)

Assentados em um discurso de valorização da região, modernização e geração de empregos nenhum dos projetos destinados à área foi concretizado por não se adequarem aos parâmetros construtivos dos instrumentos de proteção ao patrimônio histórico, cultural e artístico.

⁵⁵ Sinagoga construída em 1924, na Rua Abolição, frequentada por judeus sefarditas, de origem espanhola e portuguesa como a família Abravanel.



Figura 46: Imagem de satélite do Teatro Oficina cercado pelo terreno vazio do grupo Silvio Santos. Destaque para a sinalização no mapa do Parque do Bixiga/ Fonte: Google Maps.

3.1- O PATRIMÔNIO ENTRE TÁTICAS E ESTRATÉGIAS: OFICINA X SILVIO SANTOS

Mas que estranho... Nunca havia reparado nesse castelo antes. Aqui, bem no meio da cidade, numa região tão valorizada, só o terreno deve estar valendo uma fortuna.
Dr. Abobrinha⁵⁶

É exatamente nesse contexto que se insere o embate de 40 anos entre o Grupo Silvio Santos e o Teatro Oficina. A atuação do grupo teatral foi decisiva para limitar as intervenções da empresa no bairro do Bixiga. Em 1980, pouco depois da reabertura do Teatro Oficina após o período de exílio, o Grupo Silvio Santos que já detinha propriedades no bairro, iniciou a tentativa de compra de toda a área do entorno do teatro, incluindo a própria sede do Oficina. Diante da Lei do Inquilinato, que garante a prioridade de compra aos inquilinos, no dia 6 de novembro de 1980, o Oficina recebeu

⁵⁶ Fala de Dr. Abobrinha, vilão da série televisiva infantil produzida pela Tv Cutura *Castelo Rá-Tim-Bum*, interpretado por Pascoal da Conceição, ator do Teatro Oficina. Dr. Abobrinha é um corretor imobiliário obcecado por construir um prédio de cem andares e um estacionamento no lugar do castelo. Ep. 5: A Cidade dos Meus Sonhos, 1994. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cBO5SRxcqss&feature=emb_rel_pause

uma notificação da justiça que determinava o prazo de um mês para o grupo comprar ou definitivamente perder sua sede, até então alugada. Como relata Pascoal da Conceição:

[...] O Zé falou assim: “Tem dinheiro no caixa?”. A menina [responsável pelo caixa] respondeu que não, que não tinha nada. Aí o Zé disse: “Então nós vamos comprar!”. Já tinham me dito que ele era louco. Eu pensei que o Zé era louco mesmo. Então ele falou: “Ah e onde tem dinheiro?”. Eu respondi: “no banco né, Zé...”. [rebate Zé Celso] “Não! Onde tá o dinheiro do Brasil?”. Eu disse que o dinheiro do Brasil fica no Banco Central do Brasil. Então ele disse: “Amanhã nós vamos buscar o dinheiro no Banco Central do Brasil”. (CONCEIÇÃO, 2008)⁵⁷

Ao analisar as práticas do cotidiano, Certeau (2012) as diferenciou em dois tipos: estratégias e táticas. Sendo a estratégia as ações dos detentores de poder, dotados de um lugar próprio, que expressam e sancionam a ordem dominante. Enquanto as táticas se constituiriam como as ações praticadas pelos sujeitos contra hegemônicos, determinadas “pela ausência de um próprio”, dotadas de mobilidade justamente por seu posicionamento no “não-lugar”. Para Certeau, as táticas jogam com o terreno que lhes é imposto: o “lugar do outro”. Contra as estratégias do poder dominante que racionalizam o espaço, existiriam, portanto, as táticas.

Dessa maneira, ao retomar a antropofagia como prática fluida, fronteira de apropriação da outridade, reconheço nas táticas uma dimensão antropófaga, justamente por sua relação com a outridade e mobilidade. O que permite que a definição de táticas e estratégias, elaborada por Certeau e frequentemente usada para estudos acerca de enfrentamentos no espaço urbano, se torne então especialmente necessária para a compreensão da oposição entre as ações empreendidas pelo Grupo Silvio e as consequentes respostas do Teatro Oficina, que culminam no Movimento pelo Parque do Bixiga.

Providos de sua arte, os membros do Oficina se opõem taticamente às estratégias de intervenção urbana do Grupo empresarial de Silvio Santos Abravanel, comunicador símbolo da televisão brasileira. Valendo-se taticamente dos lugares do poder do dominante, o Oficina conquistou a preservação de seu teatro: quando lhes exigiram dinheiro para a compra do teatro, eles realizaram um cortejo ao Banco Central (lugar físico do poder), solicitando o “dinheiro do Brasil” para que executassem a compra do

⁵⁷ Transcrição de trecho do documentário Teatro Oficina 50 anos. Direção de Vinícius Cardoso, Bruno H Castro, Lígia Roca e Marcela Farrás. Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2008.

teatro; já que o comprador detinha um canal de comunicação de massa, eles organizaram o *Domingo de Festa* no Parque do Ibirapuera⁵⁸, um show comandado por inúmeros artistas que circulavam na mídia televisiva, que mobilizou opinião pública e imprensa a favor do grupo teatral. Fazendo com que Silvio Santos anunciasse publicamente sua desistência da compra do teatro.

Apelando ao reconhecimento de seu valor histórico e artístico, o Oficina recorreu a instrumentos jurídicos e conquistou proteção legal. Em 1982, com o intuito de proteger a sede do Oficina das investidas do grupo empresarial o Condephaat, na época presidido pelo geógrafo Aziz Ab'Saber, efetuou o seu tombamento como bem histórico. Flávio Império, que atuava como conselheiro do órgão redigiu um parecer de tombamento revolucionário que além de considerar a importância histórica do edifício considerou como patrimônio também a importância do trabalho e da linguagem do grupo que exigem uma permanente pesquisa acerca da relação palco-plateia e do espaço de cena até seu “vazamento” para a rua.

Seu tombamento não deveria, portanto, considerar “fixo”, congelado, o seu equipamento interno, para não estrangular as novas e futuras propostas de pesquisa do grupo.⁵⁹

Flávio Império ainda assinalou a importância de se tombar um edifício destinado à prática teatral, localizado em um bairro de periferia de centro e que antes mesmo de receber o Oficina já havia incorporado a ideia de teatro através do Teatro Moderno Brasileiro, que naquele território se consolidou a partir da fundação do TBC.

No ano seguinte, em 1983, o imóvel alugado pelo Oficina foi desapropriado pelo Estado de São Paulo e transformou-se em um bem de domínio público destinado a prática cultural sob a direção do Oficina. A apropriação destes aparatos legais garantiu ao grupo teatral a manutenção e preservação de sua sede até o presente. No entanto, o tombamento e a desapropriação do teatro, não impediram a demolição do seu entorno, cujos imóveis, em sua maioria históricos, foram comprados e demolidos abrindo espaço

⁵⁸ Em 1980 foi realizado no Parque do Ibirapuera o show Domingo de Festa que arrecadou dinheiro para a aquisição do imóvel. O show que reuniu cerca de vinte mil pessoas, contou com a participações de artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Osvaldo Montenegro, Pepeu Gomes, Baby Consuelo, Miucha, Gonzaguinha e Zezé Mota.

⁵⁹ Trecho do parecer CONDEPHAAT, 22368/82 de Flávio Império. Disponível em: <https://teatrooficina.com.br>

inicialmente para criação de um estacionamento que abrigava as kombis do Baú da Felicidade.

Desde então a luta pela preservação do entorno protagonizaria os espetáculos do Oficina. Silvio Santos se torna a “musa inspiradora do grupo”⁶⁰, estando presente na maioria das peças encenadas até os dias atuais. Em *Ham-let*, Silvio era representado por Fortimbraz, personagem que cobiça o reino de Hamlet. Já em *As Bacantes*, Silvio e o discurso “privatizante” estão em Penteu, Rei de Tebas que proíbe os rituais dionisíacos e é destruído pelas Bacantes.

No ano 2000, o recém-criado Grupo Sisan (braço imobiliário do Grupo Silvio Santos) conquista a aprovação da prefeitura para a construção do “Shopping Bela Vista Festival Center”. No entanto, a obra é embargada pela prefeitura depois da construtora se negar a seguir os parâmetros construtivos do município.

Então, depois da terra arrasada, Sir Lobby Locteador Estripador oferecia ao bairro, durante os ensaios da peça, no início do ano 2000, a grande oportunidade da revitalização! Um Shopping Center que traria segurança! Iluminação! Empregos! Lazer!⁶¹

A resposta do Oficina ao projeto do shopping foi dada através da montagem de *Os Sertões*. Entre os anos de 2002 e 2011 o grupo monta em cinco partes (*A Terra, O Homem I, O Homem II, A Luta I e A Luta II*) a obra de Euclides da Cunha. Em paralelo com a realização do Movimento Bixigão, que reconectou o grupo a população do bairro, oferecendo por dez anos aulas de capoeira, circo, música, teatro, tecelagem e percussão para as crianças dos cortiços e ocupações do Bixiga, que foram incorporadas nas encenações.

O Movimento Bixigão surgiu como “ação propositiva” para solucionar um conflito que atingia diretamente o grupo: os carros estacionados em frente ao teatro eram frequentemente danificados por jovens moradores do entorno.

⁶⁰ Como afirma frequentemente José Celso em entrevistas e publicações.

⁶¹ TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. COSMOLOGIA DO ANHANGABAÚ DA FELIZ CIDADE. Disponível em: <http://teatroficina.com.br/angabau-da-felizcidade/cosmologia/>

De acordo com Flávia [organizadora do Movimento], chamar a polícia e reprimir os atos não seria uma opção condizente com a ideologia do Oficina. [...] A mediação deu-se via apropriação de laços já instituídos incorporados na figura de Pedro Epifânio: morador do Bixiga, membro da escola de samba Vai-Vai (que tem sede no bairro) e capoeirista, foi contratado para ser segurança do grupo. Pedro já ministrava aulas de capoeira na quadra da Vai-Vai, e, por sugestão do Oficina, deslocou-as para o teatro; o espaço que até então estava em disputa simbólica passou a ser também espaço de pertencimento compartilhado. A ideia deu certo, o número de crianças crescia e o projeto ganhou novas formas. (SOUSA, 2012: 9)

A partir das aulas de capoeira outras oficinas gratuitas, como a de circo, passaram a ser desenvolvidas para que os conhecimentos nelas apreendidos pelas crianças fossem incorporados à encenação de *Os Sertões*. No entanto, a relação das crianças com o Oficina se estendeu ao longo da década e em 2012 no cortejo do espetáculo *Macumba Antropófaga 2012* ainda se via a participação das crianças do Bixigão, que maquiadas pelos atores acompanhavam todo o cortejo, cantando, ajudando na organização do público e incorporando-se ao espetáculo, como relata SOUSA (2012:10). Importante destacar que a maior parte das crianças responsabilizava-se sozinha pela participação nas aulas e nos espetáculos. Sendo poucos os responsáveis que acompanhavam as crianças até o teatro ou mesmo tinham conhecimento da participação delas nas oficinas e peças. Como o caso de uma menina de onze anos, moradora de uma das ocupações do entorno:

[...] Segundo João [membro da equipe Bixigão, contratado especificamente para ir às ocupações do entorno e congrega as crianças interessadas], apenas há menos de um ano a mãe da garota soube que ela ia às oficinas de circo. Joana [nome fictício] não está matriculada na escola regular; ela pode ir às oficinas sozinha, mas não pode matricular-se na escola sozinha: este espaço abriu para ela a potência para uma ação que lhe foi privada em outros níveis.



Figura 48: Crianças do Bixigão na montagem de "Os Sertões". Fotografia de Lenise Pinheiro.



Figura 49: Crianças do Bixigão na montagem de "Os Sertões". Fonte: Doc. Teatro Oficina 50 anos.

A obra de Euclides da Cunha evocada como “rito de desmassacre” e emancipação do Bixiga/Canudos se tornou “diretora das ações precisas para conquistar o terreno do entorno pela Antropofagia”. Operação tática, a montagem “transmutou o terreyro Eletrônico em Máquina de Guerra, trincheira sertaneja” na luta pela defesa da terra (UZONA, 2017). O espetáculo marcou a trajetória do grupo que chegou a se apresentar numa mina desativada na Alemanha em 2005 e na própria Canudos em 2007.



Figura 51: Crianças do Bixigão na montagem de "Os Sertões". Fonte: Doc. Teatro Oficina 50 anos



Figura 52: Zé Celso interpretando Antônio Conselheiro ao lado do elenco. Fonte: Folha de São Paulo/ Fotografia de Lenise Pinheiro.

Numa visita ao teatro em 2004⁶², durante a montagem de *Os Sertões*, Silvio propôs a troca (não concretizada) dos terrenos do Grupo Sisan com a União. Em consequência da visita e da possibilidade da troca, o Oficina iniciou um trabalho mais aprofundado na elaboração do programa do Anhangabaú da Feliz Cidade. O arquiteto João Batista Martinez Corrêa, irmão de Zé Celso, elaborou um projeto que continha o

⁶² Intermediada por Eduardo Suplicy e pelo psiquiatra Contardo Calligari.

Teatro de Estádio, a Universidade Antropófaga e uma continuação da Oficina de Florestas no terreno do entorno⁶³.

Ao mesmo tempo, aberto a conciliação, o Grupo Sisan convidou Marcelo Ferraz, arquiteto que atuou ao lado de Lina Bo Bardi, para desenvolver um projeto misto que atendesse aos interesses do grupo e que também incorporasse o Teatro de Estádio do Oficina. Sobre o projeto, o psiquiatra Contardo Calligaris (2005), um dos intermediadores do encontro de Silvio Santos com os membros do Oficina, afirma:

Devemos estar (ou ser), apesar de tudo, menos divididos do que imaginamos, se é possível que, pela audácia e generosidade de Silvio Santos, um enorme empreendimento financeiro banque a aposta de construir o shopping center que é destinado a revitalizar a área inteira ao redor de um teatro de mil lugares.

Os arquitetos Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Marcelo Suzuki desenharam um projeto admirável. O shopping contemporâneo mais freqüente adota o modelo da "ilha da fantasia": é uma espécie de terra do nunca fechada para a rua, um templo para celebrar o consumo e suas esperanças narcisistas.

Mas existe um outro tipo de shopping, que pode privilegiar as trocas sociais que o comércio proporciona. Em geral, são espaços integrados na circulação entre as calçadas que os delimitam e abertos para a rua (um exemplo paulistano é o Conjunto Nacional). Os arquitetos optaram por um shopping não só aberto à circulação entre as ruas mas também organizado ao redor de um centro que é ao ar livre (podendo ser coberto por um teto retrátil em caso de grande frio) [...]. A circulação entre as lojas, em cada andar do shopping, ocorrerá graças a grandes sacadas irregulares (os paulistanos se lembrarão da Galeria do Rock), que olham justamente para o teatro de estádio.

O teatro está, como previsto, ao lado do Oficina, com o qual pode se comunicar. Mas ele não é integrado ao shopping, como acontece, por exemplo, com as salas de cinema na maioria dos centros comerciais de hoje. Ele está no centro do edifício, porém não se confunde com ele. É um cubo, de 40 metros de lado, que caiu do céu ou surgiu da terra num acidente sísmico. O cubo, aliás, é de um material diferente do usado no resto do projeto: é de concreto literalmente vivo, ou seja, povoado de bromélias e plantas crescendo no próprio material. À diferença do shopping, o cubo é quase fechado, espécie de monólito de "2001: Uma Odisséia no Espaço".

Essa irrupção, terrestre ou celeste, parece ter demolido o coração do shopping e, portanto, impõe sua massa como centro enigmático da circulação comercial.

Entre o cubo e as sacadas do shopping, surge uma parede de plantas vivas, como se a expansão urbana tivesse comprimido a mata originária até transformá-la numa lâmina vertical.

O projeto é um monumento grandioso, perfeitamente adequado ao lugar que

⁶³ O projeto, partindo da topografia existente, cria uma diversidade de acessos, áreas de cena, sugere outra implantação do Teatro de Estádio, agora ocupando o terreno da fachada Oeste e simulando as curvas de nível da topografia de Canudos. A Universidade Antropófaga fica abrigada num prédio de cinco andares no terreno a Leste do Teatro e a Oficina de Floresta se dissemina em grandes áreas vegetadas e jardins. TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. COSMOLOGIA DO ANHANGABAÚ DA FELIZ CIDADE. Disponível em: <http://teatroficina.com.br/anhangabau-da-felizcidade/cosmologia/>

o acolherá: celebra a vida urbana, a convivência inelutável e cerrada entre a cultura e o consumo e entre o concreto e o verde. [...] ⁶⁴.

O projeto que se abria para as ruas e propunha um modelo de Teatro de Estádio conectado e administrado pelo Oficina, conquistou o apoio inicial do grupo teatral. No entanto, com o avanço da proposta que se realinhava a cada dia aos interesses do Grupo SS, o Oficina passou a ser contrário à sua implementação. Em carta ao então ministro da cultura Gilberto Gil, Zé Celso relata:

[...] Depois da visita de Silvio Santos ao Oficina em 2004 sentimos que este homem tinha finalmente conseguido visualizar o projeto que durante 25 anos seus executivos não tinham sabido valorizar por não enxergarem um palmo à frente de seus narizes entupidos de especulação financeira.

Silvio Santos pediu um “lay-out” do Teatro de Estádio. Buscamos imediatamente Oscar Niemeyer que se dispôs a fazê-lo, mas fui atropelado pelos arquitetos Marcelo Ferraz e Susuki, que trabalharam com Lina. [...] Disseram-me que haviam sido convidados para realizar o projeto mas que somente aceitariam se eu estivesse de acordo. Respondi que concordava com a condição desde que a decisão fosse tomada por uma assembléia com [artistas do Oficina, arquitetos que já haviam trabalhado no projeto e amigos do Oficina como por exemplo, Eduardo Suplicy, Contardo Calligaris, Raquel Rolnik e Betti Milan] [...].

Nesta reunião os dois arquitetos apresentaram-se já contratados. Aceitou-se o fato, engolindo o sapo, e decidiu-se que eu, Zé Celso, redigiria um programa com tudo que desejava e tinha pensado neste 1/4 de século sobre “Teatro de Estadio” . [...]

Algum tempo depois os arquitetos apresentaram numa outra assembléia uma maquete eletrônica do Shopping abraçando apertadamente um clone de “Teatro de Estádio” de somente 1000 lugares – na realidade um auditório improvisado, apropriando-se da idéia do Programa mas sem levar em conta o mais importante que o mesmo continha. A ênfase maior estava no Shopping e o Teatro era um detalhe. Mais tarde Marcelo Susuki tentou aperfeiçoar o Teatro, mas de início era óbvio que o importante era o Shopping. Discordei radicalmente [...]. Os arquitetos voltaram a me procurar e eu ainda tentei sem entusiasmo contribuir com algumas idéias pois sabia que não poderia acontecer alguma coisa de importante se não se discutisse fora do já territorializado pelo Grupo Financeiro SS e aceito pelos arquitetos. E mais grave, nada do que se referia à Gestão do Espaço havia sido tratado e havia soluções arquitetônicas de isolamento do “Estádio” em relação ao Oficina que já anunciavam a posição de repulsa do Grupo SS. [...] O Grupo apossou-se do nome “Teatro de Estádio”, de algumas idéias até bonitas dos arquitetos inspirados no que muitos produziram nesses 25 anos de luta, mas a Montanha acabou parindo um rato.

Nunca mais se teve contato algum nem mesmo para tratar-se do início de possíveis obras e da necessidade, no caso delas se concretizarem, do isolamento acústico e de sujeira, para que o Teatro Oficina não se veja obrigado a fechar suas portas.

⁶⁴CALLIGARIS, Contardo. Um teatro, um centro comercial e um monumento. In: Folha de São Paulo, 20 de janeiro de 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2001200531.htm>

Para o Oficina o empreendimento ainda destoava do entorno, e desprezava “o respiro fundamental para manutenção da transparência” do janelão de vidro. Em resposta à publicação de Calligaris, a arquiteta Mariana Zanetti argumenta:

1. Não me convence o argumento de que a construção de um shopping pelo Grupo Silvio Santos seja motivada pelo plano de reabilitar o bairro do Bixiga. Como tem sido recorrente na história da nossa cidade, as motivações para grandes empreendimentos têm sido muito mais a especulação imobiliária do que a generosidade de seus empreendedores. [...]
3. Concordo, também, que o comércio proporciona trocas sociais. Tais trocas se dão na rua, nas pequenas lojas e rotisseries que povoam (literalmente) o Bixiga e que serão esmagadas pelo novo centro comercial que, certamente, privilegiará atividades comerciais mais rentáveis, franquias de grandes redes, já bem estabelecidas no mercado. Não deveríamos nos esquecer de que cultura não é apenas teatro, cinema, música. A vivência que se tem hoje nas ruas do Bixiga, por mais incômoda e suja que possa nos parecer, é cultura, que certamente será mutilada quando o metro quadrado do bairro quadruplicar (ou mais do que isso) seu preço em função do shopping e novos empreendimentos de grande porte forem surgindo no lugar das vilas, patrimônios históricos vivos reconhecidos pelos órgãos competentes. Já vimos inúmeras casas vizinhas ao Teatro Oficina serem demolidas na calada da noite pelo Grupo Silvio Santos quando em processo de tombamento. A história só estará se repetindo. [...]
4. Acho lamentável que a idéia de ? teatro de estádio? tenha sido reduzida a um bloco monolítico completamente fechado para a cidade e para o Teatro Oficina, ao qual deveria se integrar. O próprio Oficina acaba, com o novo teatro, se fechando em si mesmo. É irônico que, no final, o shopping se abra para a cidade e os teatros se fechem para ela.
5. Discordo também que ornar uma parede com bromélias seja construir um muro vivo. Me parece simplista esta visão de paisagismo, principalmente quando se conclui que este “muro vivo” não passa de uma barreira para a cidade.
6. Para concluir, não acredito na generosidade do Grupo Silvio Santos. Se ela existisse esta briga não estaria completando 25 anos.⁶⁵

Depois do Compresp solicitar a alteração no desenho a construtora decidiu abandonar o projeto. Não abandonando o embate, no entanto, como revela Limongi (2008):

Em fevereiro de 2007, quando estive em pesquisa de campo no Oficina, o grupo Silvio Santos fechou “o Buraco”, as Janelas-Portas do beco da rua do teatro, com maderites para cimentá-las, ou seja para tapar as portas. Era dia de ensaio, alguns atores, iluminadores e eu ficamos no teatro e depois desfizemos tudo. Tiram os maderites, os ferros, tudo. Zé Celso pediu que deixássemos um bilhete escrito “**até hoje vocês não entenderam a necessidade e a beleza de se ter essas janelas abertas**”.

⁶⁵ ZANETTI, Mariana. Em réplica a coluna de Contardo Calligaris em 20 de janeiro de 2005 na Folha de São Paulo. Disponível em: <http://teatroficina.com.br/um-teatro-um-centro-comercial-e-um-monumentocantardo-calligaris-com-replcas-de-cristiane-cortilio-e-mariana-zanetti/>

No dia seguinte estava tudo fechado de novo, mas dessa vez com madeiras muito mais fortes, impossível derrubá-los com as mãos. Conseguimos uma serra, que quebrou. Mesmo assim os meninos (Mariano Mattos Martins, Tom Ribeiro e Paulo Favero) derrubaram o monte de madeiras. Um trabalho que durou até o amanhecer.

Mais um dia e as Janela-Portas estavam novamente impedidas. Desta vez com ferros, escombros da sinagoga demolida pelo grupo Silvio Santos [...]. O Tom Ribeiro, iluminador do teatro contratou serralheiros por R\$ 600,00 e a derrubada começou na terça de carnaval às 20h, com cobertura da Folha de São Paulo e do Jornal da Tarde. Às 22h tiveram que parar porque a polícia chegou e preferiu-se por obedecer a ordem, senão seriam levados para a delegacia. No momento em que o advogado alegou que seria melhor não tomar nenhuma atitude, diante da liminar que proíbe o grupo Silvio Santos de construir qualquer coisa no terreno. Aceitando as ponderações do advogado, que julgou que o melhor seria levar a discussão para o juiz avaliar junto com a liminar. A gravação do filme

Os Sertões se deu assim, com as Portas--Janelas do beco fechadas por escombros da sinagoga. Zé Celso fala desse acontecimento no Manifesto "O BURACO MAIS EMBAIXO DO OFICINA: ACORDE SILVIO SANTOS!" (LIMONGI, 2008: 95)

5.15_Shopping Center, Brasil Arquitetura, 2004 (Grupo Silvio Santos)

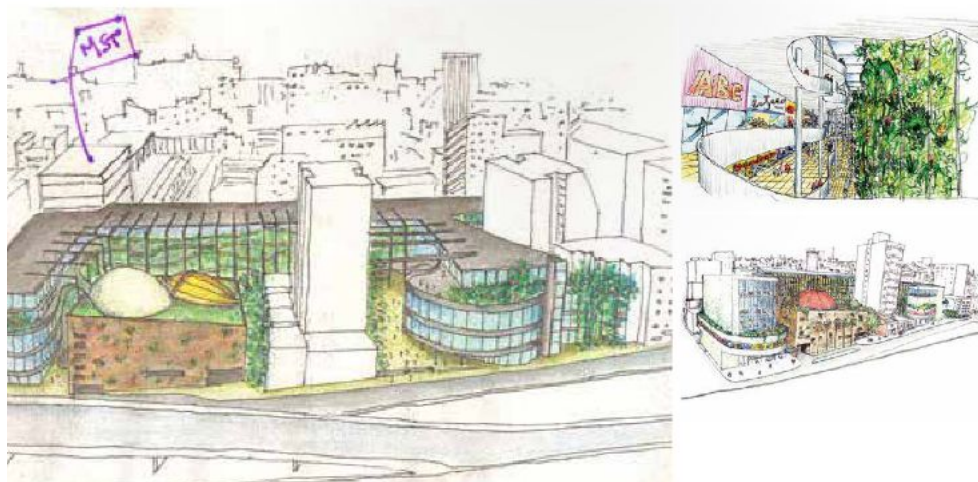


Figura 53: Shopping center – 2004 – Brasil arquitetura – Grupo Silvio Santos. Disponível em: <https://arquiteturascontemporaneas.wordpress.com/2013/11/26/4786/>

Sem a força econômica do Grupo Silvio Santos, o Oficina rebate taticamente as ações do grupo empresarial, valendo-se tanto de sua prática artística, quanto dos aparatos legais e dos veículos de imprensa. Em 2008 o Grupo Sisan apresentou aos órgãos de proteção um novo projeto para o local: um empreendimento residencial de alto padrão, com três prédios de quase 100m de altura e mais cinco pisos no subsolo. Guilherme Stoliar, então presidente do Grupo Sisan destaca⁶⁶:

⁶⁶ Em reunião do grupo com João Dória e membros do Oficina, em 2017. O registro do encontro encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yRIPmIgc6UY&t=755s>

Nós queremos fazer um conjunto de prédios de alta categoria para uma região que precisa de revitalização, e esses prédios vão dar um visual novo para a região. Vão dar emprego.

No entanto, de acordo com Ministério Público de São Paulo a construção impactaria a vizinhança e ofereceria riscos à integridade física do Teatro Oficina, em razão das escavações dos pisos de subsolo. Além de o projeto afetar:

[...] diretamente e negativamente a concepção urbanística, implicando, a um só tempo, na descaracterização das expressões arquitetônicas e históricas que ensejaram o reconhecimento da especial qualidade da região, e na vulneração da expressão imaterial do Teatro Oficina.⁶⁷

As três torres de cem metros de altura impactariam a visibilidade não apenas do Teatro Oficina, mas também de outros quatro imóveis tombados na área envoltória: Casa Dona Yaya, Castelinho da Brigadeiro, Teatro Brasileiro de Comédia e Escola de Primeiras Letras. Descaracterizando o entorno de bens tombados ao mesmo tempo em que elevaria o custo de vida no bairro, promovendo o processo de gentrificação.

A arquiteta cênica do Oficina, Marília Gallmeister, afirma ainda que um estudo de impacto de insolação por eles realizado revelou que o teatro receberia luz do sol apenas duas horas por dia no verão enquanto o prédio ao lado do Oficina não receberia luz do sol em nenhum momento do ano.⁶⁸ Com capacidade para mil vagas na garagem de subsolo, a construção ainda poderia promover um aumento exponencial do tráfego de veículos numa região de ruas estreitas, além de impactar o Rio Bixiga que corre a quatro metros do solo, e por consequência desestabilizar o solo da área, oferecendo risco de desabamento às demais construções⁶⁹.

*Desde que eu era pequenininho
Eu tenho um sonho bem ou mal?
Derrubar este castelo velho
E fazer um baita prédio no lugar.
Dr. Abrobrinha*

⁶⁷ Como afirma o promotor Carlos Henrique Prestes Camargo no requerimento da liminar que impede que as empresas RBV - Residencial Bela Vista Empreendimentos Imobiliários e Sisan Empreendimentos Imobiliários comecem as obras no endereço da Rua da Abolição, nº 431, Rua Jaceguai nº 530 e Rua Santo Amaro, nº 554. Disponível em: http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/noticias/noticia?id_noticia=20737418&id_grupo=118

⁶⁸ Afirmado em registro do encontro de membros do Oficina com o Secretário de Cultura de São Paulo Romildo Campello. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZA1xg3Uiurw&feature=emb_title

⁶⁹ Ver em: <https://jornalistaslivres.org/ja-foi-ao-bixiga-nao-entao-va/>

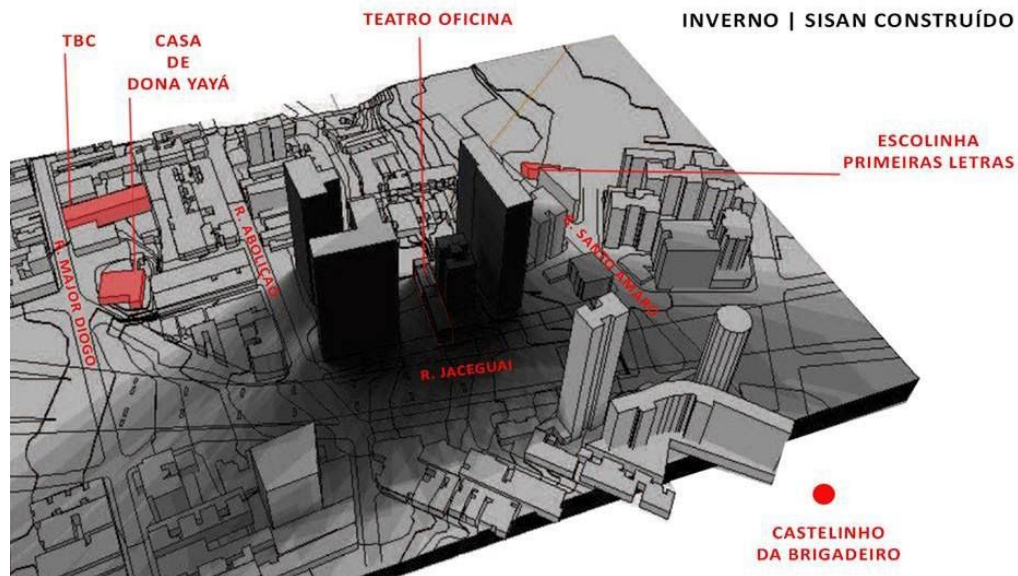


Figura 54: Projeção de sombreamento das Torres sobre o entorno, no inverno. Disponível em: <https://medium.com/@parquedobixiga/vem-parque-do-bixiga-ee8fbd71f75f>

Durante o ano de 2010, ainda demonstrando abertura ao diálogo, Silvio Santos cedeu temporariamente o uso da área por meio de contrato de comodato à Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona após um pedido de Zé Celso⁷⁰. Neste momento o Oficina pôde experimentar o uso público do terreno através de espetáculos e projetos desenvolvidos pelo grupo que se destinavam aos moradores do bairro.

O pisar no terreno automaticamente fez necessário um novo projeto para o Anhangabaú da Feliz Cidade, um projeto e um novo programa que através da experiência real com o lugar, estimule todas essas descobertas e preserve o Vazio. (UZONA, 2017)

Ainda em 2010, o Teatro e a Associação Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona foram tombados pelo Iphan - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como bens histórico e artístico, respectivamente, conquistando o tombamento nas três esferas

⁷⁰ Em 2010 a durante a turnê *Dionísíacas em Viagem*, apoiada pelo Ministério da Cultura, levou quatro espetáculos do repertório do grupo à oito capitais brasileiras (Brasília, Salvador, Recife, Belém, Manaus, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo). Depois de tantas apresentações em espaços abertos como o Instituto Inhotim em Minas Gerais, que permitiram ao grupo apresentar-se para multidões de mais 2.000 espectadores, o grupo (que pelo contrato estabelecido com o Minc deveria se apresentar também na sede do Teatro) solicita a Silvio Santos o empréstimo do terreno para a realização do espetáculo.

de proteção (municipal, estadual e federal). Consolidando o reconhecimento do valor e importância histórica e artística do Oficina para a cultura e para o teatro brasileiros. Em seu parecer, Jurema Machado ressalta a importância da preservação do entorno do Teatro, já delimitado pelos tombamentos anteriores, e sugere a destinação do terreno do grupo empresarial para um equipamento cultural de uso público:

Tombamentos municipais (cerca de 900 imóveis) e zonas especiais [...] previstas pelo Plano Diretor atestam a importância do bairro e o interesse de se preservar ali, não apenas edificações, mas os usos e a diversidade que são o seu maior valor.

É imediato associar o Teatro Oficina a esse contexto por duas vias: tanto o Oficina pode ser tomado como elemento chave de um processo de reabilitação, quanto a preservação dos valores do bairro é essencial à vitalidade do Oficina.

Considerando o Parecer da Relatora e após discussão do Conselho, foi a seguinte a decisão final:

- Pela inscrição do Teatro Oficina no Livro de Tombo Histórico e no Livro de Tombo das Belas Artes.

- Pela re-avaliação posterior, pelo IPHAN, da delimitação do entorno, tendo em vista tratar-se de bem a ser inscrito também no Livro de Belas Artes e não exclusivamente no Livro Histórico, e

- **Pela manifestação, ao Ministro da Cultura, de que o Ministério e o governo federal identifiquem mecanismos que viabilizem a destinação do terreno contíguo ao Teatro Oficina para um equipamento cultural de uso público, utilizando mecanismos tais como a aquisição, a desapropriação ou a conjugação destes com instrumentos urbanísticos a serem identificados em cooperação com o Município e com o Estado de São Paulo.** (MACHADO, 2010, Processo de tombamento N 1.515-T-04).

Neste sentido vale destacar que atualmente após já terem negado a construção do último projeto apresentado pelo Grupo SS⁷¹, tanto o Condephaat no fim de 2017, quanto o Iphan e o Conpresp em 2018, após recursos do grupo empresarial aprovaram a construção das torres, sem que nenhuma alteração significativa no projeto tenha sido feita. Em reunião que antecedeu a aprovação dos prédios do Grupo SS, o relator do processo no Conpresp, Ronaldo Parente, afirmou que não havia conseguido se posicionar sobre o processo, justamente porque existia um parecer técnico contrário ao projeto desde 2014, e que nenhum novo elemento havia sido apresentado pela

⁷¹ Como destaca reportagem da revista Exame, a primeira torre, com entrada pela Rua Santo Amaro, foi aprovada pelo Condephaat em 2013. No entanto no dia 26 de setembro de 2016, o órgão estadual, vetou a construção das duas torres, com entrada pelas ruas Abolição e Jaceguai. O Grupo Santos entrou com recurso e, “após a polêmica decisão do Condephaat, com configuração alterada, as torres foram liberadas”. Enquanto no Conpresp, agosto deste 2018, o conselho aprovou a construção da torre na Rua Santo Amaro, que havia sido em 2014. Outro projeto do grupo também havia sido indeferido em 2009.

construtora até então. Ronaldo ainda destacou que a pauta só voltou à discussão em função de um pedido feito pelo presidente do órgão.⁷²

Coube assim à Justiça de São Paulo a preservação do patrimônio do Bixiga. Após ação do Ministério Público, no dia 11 de junho de 2019, a juíza Paula Micheletto Cometti concedeu uma liminar que proíbe a construção do condomínio até que a justiça estude os possíveis impactos e danos ao patrimônio histórico e ao meio ambiente. Segundo a juíza:

Se levarmos em consideração que o bairro da Bela Vista é um dos poucos bairros paulistanos que ainda guarda de forma quase que intacta as suas características originais, o seu traçado urbano bem definido, marcado pela presença de vilas de casas, de construções baixas, com forte influência italiana, teríamos que a não concessão da presente tutela, com a real possibilidade de modificação de tal cenário urbanístico, seria uma verdadeira carta branca para que a presente ação perdesse, ao final, o seu principal objetivo, que é justamente evitar os possíveis e mencionados danos. (MACHADO, 2019)⁷³

Esta não seria a primeira decisão judicial em favor da proteção do patrimônio durante o governo João Dória/Bruno Covas. Em 2017, a justiça já havia concedido uma liminar que proibiu intervenções no terreno do Hospital da Cruz Vermelha, no bairro de Moema, onde se discute a construção de um shopping pelo Grupo Iguatemi. De acordo com reportagem da revista Exame a liminar atendeu ao inquérito instaurado pelo Ministério Público de São Paulo após o recebimento de denúncias de irregularidades no andamento do processo de tombamento do Hospital pelo Conpresp, cujo parecer da diretoria, contrário ao tombamento, contrariava também o parecer técnico do órgão. Como afirma a promotora Cláudia Febeli sobre o caso da Cruz Vermelha:

“O tombamento é apenas uma das maneiras de garantir a proteção de um bem. Se os órgãos de preservação se negaram a reconhecer o valor apresentado nos estudos técnicos, estamos buscando a preservação por vias judiciais”.⁷⁴

⁷² Como aponta a reportagem: ALMEIDA, Camila. Nos órgãos de patrimônio em SP, a ordem é “liberar geral”. Revista Exame, 29 de novembro de 2017. Ver em: <https://exame.abril.com.br/brasil/nos-orgaos-do-patrimonio-em-sp-a-ordem-e-liberar-geral/>

⁷³ Trecho da decisão da juíza disponível em: <http://www.tjsp.jus.br/Noticias/Noticia?codigoNoticia=56874>

⁷⁴ Citada pela entrevista de ALMEIDA, Camila. Nos órgãos de patrimônio em SP, a ordem é “liberar geral”. Revista Exame, 29 de novembro de 2017. Ver em: <https://exame.abril.com.br/brasil/nos-orgaos-do-patrimonio-em-sp-a-ordem-e-liberar-geral/>

Sob frequentes mudanças na composição de seus conselhos, tanto nominais quanto quantitativas, as deliberações dos atuais conselhos dos órgãos de proteção, das três esferas, passaram a contrariar suas próprias decisões anteriores e pareceres técnicos internos. Em deliberações que notadamente vêm favorecendo os interesses imobiliários, desde o Golpe de 2016.

Na esfera municipal, o Conpresp em 2017 contrariou pareceres técnicos, rejeitando: o tombamento do Parque Anhembi, cujo edital de privatização foi lançado pela prefeitura antes mesmo da Câmara de Vereadores aprovar a privatização do parque; e de dois imóveis na rua Correia Dias, no bairro do Paraíso, que foram excluídos do processo de tombamento, contra a recomendação do parecer técnico e sem que estudos prévios tenham sido realizados.

Já o Iphan, como denunciado em 2016 pelo então Ministro da Cultura Marcelo Calero, lidaria com pressões políticas para que suas deliberações favorecessem empreendimentos privados. O então ministro revelou ter sofrido pressão para emitir parecer favorável ao edifício residencial *La Vue*, em Salvador – localizado em área preservada -, onde o ministro Geddel Vieira Lima possui um apartamento.

Formado em outubro de 2019, o Fórum de Entidades em Defesa do Patrimônio Cultural Brasileiro⁷⁵ denunciou o desmonte do Iphan e das políticas culturais, que teria se iniciado em 2016 e agravado no atual governo por meio de significativos cortes de verba:

[...] Tal ataque às nossas instituições veio à tona em maio de 2016 quando se tentou extinguir o Ministério da Cultura e o próprio Iphan, por meio da criação de uma Secretaria de Patrimônio paralela. Na ocasião, a sociedade civil, por meio de suas organizações, se mobilizou contra o golpe, em defesa de nossa Cultura e do Patrimônio Nacional, obtendo uma vitória parcial. Mas os ataques à nossa cultura voltam a recrudescer no atual governo. A pretexto de combater um suposto “marxismo cultural” – uma lamentável

⁷⁵ Composto pelas seguintes instituições: Aba – Associação Brasileira de Antropologia; Abap – Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas; Abea – Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura; ABGC – Associação Brasileira de Gestão Cultural; Anpuh – Associação Nacional de História; Anparq – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo; Anpocs – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais; Anpege – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Geografia; Anpur – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional; Aneac – Associação Nacional dos Engenheiros e Arquitetos da Caixa Econômica Federal; Icomos Brasil – Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios; FNA – Federação Nacional dos Arquitetos e Urbanistas; Fenea – Federação Nacional dos Estudantes de Arquitetura e Urbanismo e pelo IAB-DN – Instituto dos Arquitetos do Brasil; Docomomo Brasil – Seção Brasileira do Comitê Internacional para a Documentação e Conservação de Edifícios, Sítios e Conjuntos do Movimento Moderno.

contradição em termos –, forças externas se aliam a setores retrógrados interessados na mera manutenção do privilégio de poucos com vistas a combater nossa cultura de conjunto e a destruir nossa memória e nosso patrimônio em particular.

Na prática, o Governo Federal hoje vem empreendendo uma política de desmonte velado ao Iphan: por meio de um corte da ordem de 72% em seu orçamento; por meio de sua subordinação à pasta do Turismo, numa inversão total de valores; por meio da nomeação de superintendentes sem experiência ou formação na área de patrimônio em estados importantes para nossa memória como Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso do Sul ou Paraná, meramente por sua filiação política a partidos da base do governo; por meio, enfim, da ameaça de nomeação de uma cúpula nacional do órgão – incluindo sua presidência – sem experiência ou qualificação na área de Patrimônio, seguindo uma agenda de destruição das instituições nacionais. [...] (Fórum de Entidades em Defesa do Patrimônio Cultural Brasileiro, Brasília, 2019) ⁷⁶

A composição do Iphan no atual governo coleciona (como mencionado acima) uma série de nomeações que vêm sendo questionadas por estarem designando pessoas com currículos incompatíveis a cargos no Iphan. No dia 6 de maio de 2020, a Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão solicitou informações sobre dezessete pessoas nomeadas a cargos do Iphan em onze unidades federativas. Em Goiás, por exemplo, o órgão chegou a recomendar em setembro de 2019 a exoneração do superintendente do Iphan no estado. Já no dia 11 de maio de 2020 o Ministério Público Federal solicitou ao ministro do turismo, Marcelo Álvaro Antônio, comprovação de que a recém-nomeada presidente do Iphan, Larissa Peixoto, servidora da pasta do turismo, preenche os critérios técnicos determinados pelo governo para a ocupação do cargo. Formada em Turismo e Hotelaria, Larissa não tem em seu currículo referências a uma atuação relacionada à preservação do patrimônio histórico e cultural do país (JORNAL O GLOBO, 13/05/2020⁷⁷).

Recentemente, o país foi surpreendido pela divulgação da gravação da comentada reunião ministerial de 22 de abril, na qual ministros do atual governo e Presidente da República apareciam defendendo dentre outras coisas, o armamento da população e prisão de governadores e ministros do Supremo Tribunal Federal, no momento em que o país já somava mais de 46 mil casos e mais de duas mil mortes⁷⁸

⁷⁶Disponível em: <https://anpocs.com/index.php/ciencias-sociais/destaques/2294-nota-forum-de-entidades-em-defesa-do-patrimonio-cultural-brasileiro>

⁷⁷Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/mpf-da-prazo-de-5-dias-para-governo-justificar-nomeacao-de-presidente-do-iphan-1-24424199>

⁷⁸ No dia em que esse trecho foi escrito (03/06/2020), o país contabilizava 577.413 casos confirmados e 32.117 mortes.

pela pandemia do novo coronavírus⁷⁹. Na referida reunião, o Iphan foi citado duas vezes, uma pelo presidente Jair Bolsonaro que disse:

[...] O Iphan para qualquer obra no Brasil, como para a do Luciano Hang. Enquanto tá lá um coco petrificado de índio, para a obra, pô. Para a obra. O que que tem que fazer? Alguém do Iphan que resolva o assunto, né? [...].

E outra pelo ministro do Meio Ambiente Ricardo Sales:

[...] Então, pra isso precisa ter um esforço nosso aqui enquanto estamos nesse momento de tranquilidade no aspecto de cobertura de imprensa, porque só fala de covid, e ir passando a boiada e mudando todo o regramento e simplificando normas. De IPHAN, de Ministério da Agricultura, de Ministério de Meio Ambiente, de ministério disso, de ministério daquilo. [...]

Tais afirmações confirmariam o desmonte das políticas de proteção ao patrimônio pelo governo Bolsonaro. Seja pelo afrouxamento das leis, seja pelo corte de verbas, ou pela nomeação de profissionais sem experiência na área que possam corresponder aos anseios da iniciativa privada em detrimento do patrimônio cultural.

Faz-se necessário destacar que o patrimônio cultural brasileiro é amplamente protegido pela legislação vigente, conforme consta na própria Constituição Federal (artigos 20, 23, 24, 30, 215, 216), e em diversos decretos de lei e atos normativos que determinam ser de competência do poder público preservar, promover, proteger, valorizar e estudar o patrimônio cultural. Assim sendo, tais práticas e afirmações de membros do atual governo se configuram como ações inconstitucionais que desprezam e ameaçam as heranças culturais do país, sua memória, sua história, e aos povos indígenas. Afirmações que, portanto nada têm a ver com a “defesa do Brasil” ou da Constituição.

Em função deste cenário político que assumidamente privilegia os interesses da iniciativa privada em detrimento não apenas da preservação dos bens culturais, mas de uma série de direitos sociais, a aprovação do empreendimento do Grupo Sisan reflete o desmonte das políticas de preservação, representando o “destombamento” do Teatro Oficina e do bairro do Bixiga após 38 anos de proteção.

⁷⁹ O primeiro caso da pandemia pelo novo coronavírus (SARS-CoV2) foi identificado na cidade de Wuhan, na China, no dia 31 de dezembro de 2019. Os casos começaram a se espalhar rapidamente pelo mundo: primeiro pelo continente asiático, e depois por outros países. Durante a finalização deste trabalho em junho de 2020, A América do Sul era considerada o epicentro da pandemia, sendo o Brasil o país mais afetado.

3.2 POR UMA REVOLUÇÃO CARAÍBA: PARQUE DO BIXIGA

Nada acontece no mundo “real” a menos que aconteça primeiro nas imagens em nossas mentes.

Gloria Anzaldúa

O Teatro Oficina, notadamente busca resistir e existir às investidas gentrificadoras destinadas ao Bixiga. O grupo não apenas defende a preservação de seu teatro, mas de todo o bairro quando, por exemplo se une aos demais moradores contra as tentativas de privatizar bens tombados e áreas públicas, como o Teatro Brasileiro de Comédia, e os baixios do Viaduto Júlio de Mesquita Filho, onde além de se desenvolverem diversas atividades artísticas, se localiza a “Maloca Jaceguay”, ocupação de dezenas de famílias em situação de rua.

Ao adotarem os referenciais artísticos propostos por Oswald de Andrade o grupo não alterou apenas as bases de sua linguagem teatral, como também seu posicionamento político diante do espaço urbano por eles habitado. Buscando a partir daí, transformar-se numa via de reapropriação do território do Bixiga. Seja através da arquitetura de seu teatro, dos projetos urbanísticos para o entorno ou de ações destinadas à população do bairro.

Durante o ano de 2010, quando Grupo Silvio Santos permitiu por contrato de comodato⁸⁰ ao Oficina o uso do terreno que envolve o teatro pôde-se experimentar o uso público da área. Desde então uma série de eventos e mobilizações desenvolvidos coletivamente por moradores e membros do Oficina, ganharam as ruas do Bixiga incorporando até mesmo lideranças religiosas e políticas à “defesa de um chão de terra livre” no centro de São Paulo. Em união, o Oficina e a comunidade do bairro estruturam um projeto que destina o terreno do Grupo SS à criação de um parque municipal “onde os moradores, normalmente enjaulados em casas minúsculas, com pouco contato com

⁸⁰ Empréstimo gratuito para uso de qualquer bem móvel ou imóvel, por um certo período de tempo, condicionado a devolução ao proprietário, nas mesmas condições recebidas, ao fim do prazo do contrato.

áreas verdes, pudessem exercer sua cidadania” (AMARAL, 2019: 25). Surge desta maneira, o Movimento pelo Parque do Bixiga que em 2017 conquistou a transformação do projeto do parque, em um Projeto de Lei apresentado à Câmara de Vereadores de São Paulo.



Figura 55: Pai de Santo Márcio Telles no Ato Domingo no Parque em defesa do Projeto do Parque do Bixiga, realizado em 26 de novembro de 2017. Fonte: Imagem extraída de: Ato II- Parque do Bixiga - Teatro Oficina



Figura 56: Antônio Bogaz, pároco da Igreja Nsa. de Achiropita no Ato Domingo no Parque em defesa do Projeto do Parque do Bixiga, realizado em 26 de novembro de 2017. Fonte: Imagem extraída de: Ato II- Parque do Bixiga- Teatro Oficina



Figura 57: Domingo no Parque/ Fonte: Imagem extraída de: Ato II- Domingo no Parque - Teatro Oficina.



Figura 58: Domingo no Parque/ Fonte: Imagem extraída de: Ato II- Domingo no Parque - Teatro Oficina.



Figura 59: Domingo no Parque/ Fonte: Imagem extraída de: Ato II- Domingo no Parque - Teatro Oficina.



Figura 60: Domingo no Parque / Foto: Jennifer Glass.



Figura 61: Domingo no Parque – Foto: Jennifer Glass.

No dia 12 de fevereiro de 2020, o projeto de Lei de nº 805/2017 que cria o Parque do Bixiga, apresentado em 2017 por Gilberto Natalini (PV) e outros dez vereadores da cidade de São Paulo, de partidos como PSOL, PT, PSDB, PODE e PPS⁸¹, foi aprovado por unanimidade pela Câmara.

⁸¹ Coautores: Ver. REIS (PT), Ver. SÂMIA BOMFIM (PSOL), Ver. MARIO COVAS NETO (PODE), Ver. TONINHO, VESPOLI (PSOL), Ver. EDUARDO MATARAZZO SUPPLY (PT), Ver. ANTONIO DONATO (PT), Ver. GILSON BARRETO (PSDB), Ver. JULIANA CARDOSO (PT), Ver. TONINHO PAIVA (PR), Ver. SONINHA FRANCINE (PPS).

Apoiado por cerca de 400 instituições civis, o PL pretende destinar o terreno de mais de 11.000m², pertencente ao Grupo SS e atualmente vazio à:

“[...] criação de um local onde os moradores possam ver, ouvir, estar, criar, praticar seus corpos em atividades físicas conjuntas, um lugar de encontros com o outro e com a natureza, onde a iluminação, insolação e aeração criarão um espaço de bem estar social. [...] uma reivindicação pelo Direito à Cidade, e particularmente, a salvaguarda dessa porção de terra como objeto de Saúde Pública.”⁸²



Figura 62: Projeto Parque do Bixiga / Fonte: Folha de São Paulo.

Busca-se, portanto a destinação de um terreno privado⁸³ à formação de uma área pública constituída por um programa cultural que visa “reinventar a relação cidade/natureza” no centro de São Paulo. Inspirado no Projeto do Anhagabaú da Feliz Cidade, o Parque do Bixiga conta com um conselho propositivo de atividades ligadas às artes e que ainda vislumbra a possibilidade de agregar outros terrenos públicos ainda sem destinação pública (como os baixos do viaduto Júlio de Mesquita Filho), ligando “através de áreas verdes equipamentos públicos e culturais que formam o conjunto arquitetônico e urbano do Bixiga como a Vila Itororó, Teatro Oficina, Casa de Dona Yayá, Teatro Brasileiro de Comédia, Praça Roosevelt e Parque Augusta”. Sem se dar isoladamente o projeto insere-se na Rede Novos Parques⁸⁴, que articula mais de 40 territórios com “potencial de criação de parques e áreas verdes públicas” em São Paulo.

⁸² Trecho da justificativa do PL 805/2017 disponível em: <https://medium.com/@parquedobixiga/projeto-de-lei-805-2017-parque-do-bixiga-fa3b7b9bf964>

⁸³ Via desapropriação mediante indenização ou por aquisição acordada.

⁸⁴ Ver mais em: https://www.facebook.com/pg/redenovosparquessp/about/?ref=page_internal

Com arquibancadas em gabião, e áreas abertas capazes de receber feiras populares, bailes, ensaios de escolas de samba, festivais, e atividades esportivas, o projeto privilegia o uso de instalações temporárias como tendas. Prevendo ainda a criação de um centro de memória do teatro, e um refeitório público “servindo em suas mesas coletivas o resultado da formação e transmissão dos saberes da comida popular e erudita, e outras atividades itinerantes”⁸⁵.

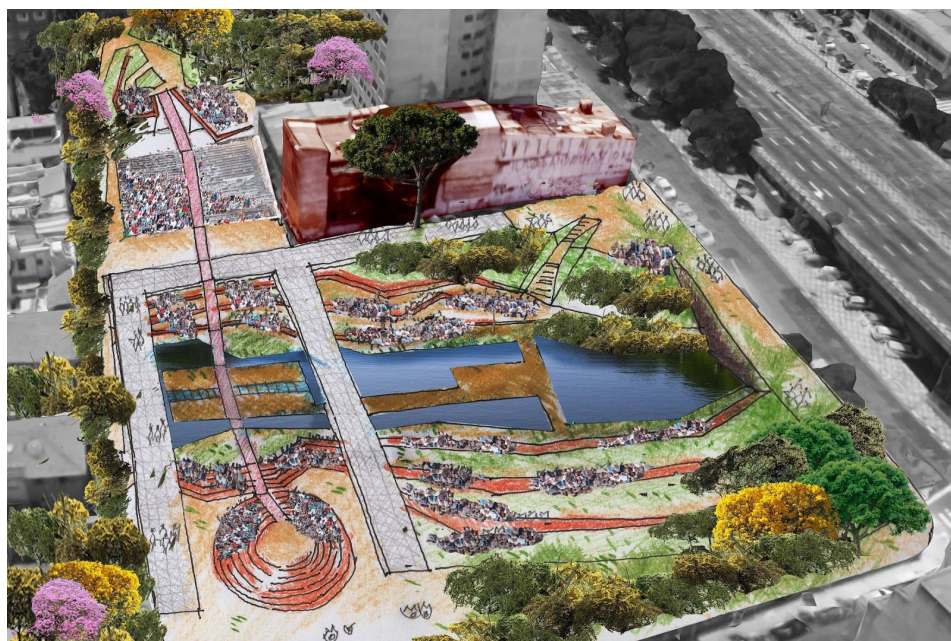


Figura 63: Projeto Parque do Bixiga. Fonte: Folha de São Paulo.

Implantado numa infraestrutura térrea alternando áreas densamente arborizadas com áreas de vegetação mais rarefeita projetadas “como laboratório vivo para produção de conhecimento, de práticas botânicas, agricultura, através de hortas, pomares, viveiros e as demais ciências da terra”⁸⁶. O reflorestamento do parque busca resgatar a vegetação originária de São Paulo, especialmente a do Bixiga, amenizando o impacto de ruídos, promovendo melhorias acústicas e climáticas. Contribuindo assim para a melhoria da qualidade de vida dos moradores do bairro que hoje contam apenas com a Praça Dom Orione, como área pública verde. Além de preservar a visibilidade, luminosidade e manutenção dos bens tombados em seu entorno.

⁸⁵ Trecho da justificativa do PL 805/2017 disponível em: <https://medium.com/@parquedobixiga/projeto-de-lei-805-2017-parque-do-bixiga-fa3b7b9bf964>

⁸⁶ Idem.

O Projeto do Parque do Bixiga⁸⁷ ainda faz ressurgir o Rio do Bixiga que hoje corre subterrâneo, e corta transversalmente o terreno, no qual haverá um palco submersível durante as cheias. Como aponta Wellington Souza, morador do bairro e um dos líderes do Movimento pelo Parque do Bixiga, sobre a necessidade do projeto, durante o encontro com o então vereador Fenando Holiday em 2018:

A questão é a seguinte: dentro do centro de São Paulo, não existe nenhum espaço onde as crianças consigam, onde o jovem, onde seus moradores consigam conviver. Hoje está tudo sendo levantado verticalmente [...]. A gente hoje não tem mais espaço. Eu tenho dois filhos. Meus filhos hoje brincam dentro dos corredores do meu prédio, do meu apartamento. A gente tem um tapetão que é a Avenida Paulista, que é um tapete de asfalto. [...] Agora dentro do bairro, nós não temos nada. Ele [o bairro] não tem um CCJ, uma casa de Cultura. A gente não tem um Clube Esportivo. As nossas escolas não comportam todas as crianças que lá estão. E a gente precisa desse terreno muito mais que o Teatro Oficina. O Teatro Oficina está no bairro do Bixiga e faz parte do Bixiga. Nós estamos aqui enquanto comunidade. São oitenta mil moradores no bairro do Bixiga, onde no final de semana só tem a Avenida Paulista para poder passear. A gente não tem uma grama para pisar. O parque mais próximo que a gente consegue levar as crianças é o Parque da Aclimação que fica 2 km do bairro do Bixiga. [...] A gente tem que deixar claro que o Zé Celso é uma referência porque [por] mais de trinta anos, o Teatro Oficina conseguiu segurar que nada fosse feito [no terreno]. [...] Não é uma questão exclusiva. Todo mundo está pedindo o parque. [...] Ontem você viu que colocamos mais de 200 pessoas aqui na porta da câmara. Inclusive crianças que vieram apoiar. Não vieram aqui porque a gente pediu. Veio porque acha necessário defender o espaço dela. . (Wellington Souza, durante encontro com vereador Fernando Holiday em 2018)⁸⁸

A luta pela (re)significação e (re)apropriação da área é ainda incrementada pela oposição ao projeto imobiliário do Grupo SS. O condomínio residencial com três torres de cem metros de altura e mais cinco andares de subsolo ameaça abrir espaço para especulação imobiliária, e polemiza ao se tratar de um projeto de tamanha magnitude no entorno de uma série de bens tombados. Intensificando o adensamento do Bixiga e provocando uma série de impactos ambientais.

Todas as investidas que o Silvio Santos tentou, nenhuma delas foi pra frente porque, justamente, estão fora do perfil do bairro. Ou seja não é trazendo coisas, que a gente imagina que sejam bonitas e maravilhosas, que vai

⁸⁷ Ver mais em: <https://www.uol.com.br/urbantaste/noticias/redacao/2019/06/24/teatro-parque-do-bixiga-fica-mais-proximo-de-sair-do-papel.htm?cmpid=copiaecola>

⁸⁸

Vídeo do encontro disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y39G_z-Vyi0

favorecer a vida no Bixiga. (Paulo Santiago Fundador do Museu do Bixiga, em 2017)⁸⁹

Favorecer o Bixiga, para os defensores do Parque, é favorecer as relações, os espaços e momentos de troca, congregação e lazer da comunidade. É preservar e privilegiar sua identidade e patrimônio cultural material e imaterial, garantindo uma relação sadia com o meio ambiente.

[...] A gente não tá sendo exclusivamente contra as torres. Não existe uma mistificação Zé Celso/Silvio Santos. Existe o seguinte: existe o bairro do Bixiga. Existe mais de dez mil jovens que não tem espaço cultural, que não tem um verde, que não conseguem respirar. Existe a cultura do Bixiga que é uma cultura de tradição. [...] O bairro ele tem que ser preservado de todas as formas [...]. Se a gente deixar que essas torres sejam construídas, e não se coloque o espaço alternativo para comunidade, aí vão se acabar todos os patrimônios históricos que a gente tem ali. [...] Enquanto vocês vereadores não ocuparem o espaço com educação, com cultura, não importa qual que você acha. Não importa o que você acha que é cultura ou não. Enquanto não ocupar com cultura, educação, esporte e lazer, as crianças vão continuar indo para o tráfico. As crianças vão continuar indo para as valetas. Para a morte. Não é isso que a gente quer. O que a gente quer é ocupar. [...] A Prefeitura pode não ter dinheiro. O que a gente tá pedindo aqui para você, de coração enquanto comunidade é que o projeto seja aprovado. [...] Se o projeto for aprovado, te dou total certeza que através de um mutirão, com meu braço, com braço do Minhoca, da Nádia, da Júlia, de todos os moradores do Bixiga: nós arregaçaremos as mangas e construiremos lá o Parque e será preservado pela gente. Será preservado pelos moradores. Se a Prefeitura não tem dinheiro, tudo bem. [...] A gente pode conseguir dinheiro. A gente tem suor. A gente tem força de vontade. O Parque é de São Paulo. O Parque não é somente do Bixiga. O Bixiga é o coração de São Paulo. E quem tem um coração precisa de um pulmão. [...] Essa torre vai ser uma estaca no nosso coração. Com essa torre o nosso coração vai sangrar. Vai ser só sua população saindo fora. Sua tradição, sua cultura, sua resistência. Acabando. (Wellington Souza, durante encontro com vereador Fernando Holiday em 2018)

Desejado pelos moradores, o Parque do Bixiga, ao contrário do empreendimento imobiliário, alinha-se com as diretrizes do Estatuto da Cidade que tem por objetivo “ordenar o pleno desenvolvimento das funções sociais da cidade e da propriedade urbana”. Sua implementação promoveria o exercício do “direito a terra urbana e a cidades sustentáveis”; executaria uma “gestão democrática”; atenderia ao “interesse social”; corrigiria “distorções do crescimento urbano e seus efeitos negativos sobre o meio ambiente”; e garantiria a “proteção, preservação e recuperação do meio ambiente natural e construído do patrimônio cultural, histórico, artístico, paisagístico e

⁸⁹ ATO II- PARQUE DO BIXIGA – TEATRO OFICINA 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kvRSgb5j_To

arqueológico” como estabelece o Estatuto⁹⁰. Atribuindo um sentido socialmente válido, legítimo e amplo ao terreno privado.

O projeto ainda se alinha com o último Plano Diretor e na Política de Desenvolvimento Urbano da Cidade São Paulo que se orientam, dentre outras, pelas seguintes diretrizes:

[...] III - distribuição de usos e intensidades de ocupação do solo de forma equilibrada, para evitar ociosidade ou sobrecarga em relação à infraestrutura disponível, aos transportes e ao meio ambiente, e para melhor alocar os investimentos públicos e privados;

V - adequação das condições de uso e ocupação do solo às características do meio físico, para impedir a deterioração e degeneração de áreas do Município;

VI - proteção da paisagem dos bens e áreas de valor histórico, cultural e religioso, dos recursos naturais e dos mananciais hídricos superficiais e subterrâneos de abastecimento de água do Município;

X - incentivo à produção de Habitação de Interesse Social, de equipamentos sociais e culturais e à proteção e ampliação de áreas livres e verdes;

XIII - ordenação e controle do uso do solo, de forma a evitar:

a) a proximidade ou conflitos entre usos incompatíveis ou inconvenientes;

b) o parcelamento, a edificação ou o uso excessivos ou inadequados do solo em relação à infraestrutura urbana;

c) a instalação de empreendimentos ou atividades que possam funcionar como polos geradores de tráfego, sem a previsão da infraestrutura correspondente;

d) a retenção especulativa de imóvel urbano, que resulta na sua subutilização ou não utilização;

e) a deterioração das áreas urbanizadas e os conflitos entre usos e a função das vias que lhes dão acesso;

f) a poluição e a degradação ambiental;

g) a excessiva ou inadequada impermeabilização do solo;

h) o uso inadequado dos espaços públicos;

XIV - cooperação entre os governos, a iniciativa privada e os demais setores da sociedade no processo de urbanização, em atendimento ao interesse social. (SÃO PAULO, 2014, Art. 06).

E possuiu os seguintes objetivos estratégicos:

I - conter o processo de expansão horizontal da aglomeração urbana, contribuindo para preservar o cinturão verde metropolitano;

III - reduzir a necessidade de deslocamento, equilibrando a relação entre os locais de emprego e de moradia;

⁹⁰ Lei nº 10.257, de 10 de julho de 2001. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/110257.htm

V - implementar uma política fundiária e de uso e ocupação do solo que garanta o acesso à terra para as funções sociais da cidade e proteja o patrimônio ambiental e cultural;

IX - ampliar e requalificar os espaços públicos, as áreas verdes e permeáveis e a paisagem;

XI - contribuir para mitigação de fatores antropogênicos que contribuem para a mudança climática, inclusive por meio da redução e remoção de gases de efeito estufa, da utilização de fontes renováveis de energia e da construção sustentável, e para a adaptação aos efeitos reais ou esperados das mudanças climáticas;

XII - proteger o patrimônio histórico, cultural e religioso e valorizar a memória, o sentimento de pertencimento à cidade e a diversidade;

XV - fortalecer uma gestão urbana integrada, descentralizada e participativa;

XVI - recuperar e reabilitar as áreas centrais da cidade; (SÃO PAULO, 2014, Art. 07)

Sendo ainda objetivo dos poderes municipais (legislativo e executivo), de acordo com o Sistema de Áreas Protegidas, Áreas Verdes e Espaços Livres:

I - ampliar a oferta de áreas verdes públicas;

II - recuperar os espaços livres e as áreas verdes degradadas, incluindo solos e cobertura vegetal;

VIII - implementar instrumentos de incentivo à conservação de espaços livres e de áreas verdes particulares previstos no Estatuto da Cidade e na legislação ambiental;

XIII - adotar mecanismos de compensação ambiental para aquisição de imóveis destinados à implantação de áreas verdes públicas e de ampliação das áreas permeáveis

XI - estruturar mecanismos de proteção à biodiversidade, em consonância aos preceitos da Convenção-Quadro das Nações Unidas sobre a Biodiversidade e ao Plano Municipal de Estratégias e Ações Locais pela Biodiversidade da Cidade de São Paulo

XIII - adotar mecanismos de compensação ambiental para aquisição de imóveis destinados à implantação de áreas verdes públicas e de ampliação das áreas permeáveis; (SÃO PAULO, 2014, Art.268)

A partir de um estudo sobre os referidos textos legais - que cada vez mais correspondem à urgência global pela revisão dos processos de urbanização produtores de desigualdades sociais e de efeitos negativos ao meio ambiente - constata-se que além de atender a inúmeros objetivos da legislação vigente, o projeto ainda conta com instrumentos previstos em Lei como a “desapropriação” e a “transferência do direito de construir” para a viabilização da aquisição do terreno privado pelo Poder Público, seja “por necessidade ou utilidade pública, ou por interesse social” (BRASIL, 1988, art. 5º, XXIV da Constituição Federal). Dispondo, portanto, de opções suficientes e que não implicam diretamente em gastos substanciais para o Município para sua implementação.

A partir da oposição à lógica dominante de produção do espaço urbano, o projeto do Parque do Bixiga se alinha à consciência antropófaga, contida no Manifesto oswaldiano. *Em comunicação com o solo*, com o céu e com a materialidade de seu entorno, o Parque do Bixiga, fruto dos projetos antropófagos de Lina, permitiria a reconexão dos corpos com a natureza através da criação de uma área verde pública, de bem estar e lazer. Ao possibilitar instantes de ruptura com o cotidiano mecanizado e convocar uma participação autônoma no espaço, que parta da centralidade do corpo, o Parque promoveria o restabelecimento do movimento dos cidadãos no território (como propunha Lina Bo Bardi). Se na antropofagia *“o espírito recusa-se a conceber espírito sem corpo”*, o parque satisfaz tais necessidades físicas, espirituais e afetivas dos indivíduos permitindo um despertar de sentidos e conseqüentemente o “despertar da ilusão burguesa”, do pensar cultivado, contido no espaço pré-determinado. Encorajando práticas de liberdade e prazer da classe trabalhadora.

Entendendo o território como lugar praticado, “fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida” (SANTOS, 2002: 10), o parque engendra a reterritorialização da área, pela sua comunidade. *Contra as escleroses urbanas* e contra o *tédio especulativo* o projeto do parque se configura como um exercício de reconquista e ressignificação do território do Bixiga.

*“Nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental”.
[...] Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. [...] Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. [...].*

Subvertendo o espaço catequisado pela lógica dos povos cultos e civilizados o movimento pelo Parque do Bixiga, caminharia para uma espécie de “revolução caraíba” urbana, que assim como os xamãs nômades, profetiza a “Terra sem mal”, livre, ociosa e matriarcal: imagem de uma sociedade sem classes, sem especulação, segregação, exploração, ou herança paterna, representada pela propriedade privada.

Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem.

Reconstituindo a dimensão política e cidadã da ágora grega, lugar de trocas e debates, do exercício da cidadania, o parque, pensado e desejado pelo e para o bairro desmonta a hierarquização e a segregação urbanas, continuamente reforçadas pelo capital imobiliário. Idealizado no bairro para atender suas próprias necessidades, e não aos interesses do capital, o projeto preserva a dinâmica cultural, econômica e social, do Bixiga, reforçando os elos dos moradores com o bairro e abrindo espaço para a construção de novos.

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Priorizando a solidariedade, a identidade e a liberdade, o Parque do Bixiga faz frente às estratégias hegemônicas, e compõe outra relação com o espaço. Uma relação antropófaga que privilegia a troca da coletividade em detrimento da individualização, “que por muitas vezes caracteriza as formas de convívio coletivo contemporâneas” (SANSÃO, 2014: 69). Ao se opor ao individualismo e favorecer a conexões e interações entre as pessoas e o espaço, o parque do Bixiga permite o florescimento da “amabilidade urbana” como proposto por Sansão (2014). Uma qualidade urbana daqueles espaços que promovem a proximidade e intimidade entre os indivíduos, potencializada por intervenções temporárias que rompem com a superficialidade das relações cotidianas, como intervenções de arte e festas locais. O Parque se constitui assim como um espaço para a permanência de trocas e instantes de aproximação. Um espaço feliz, como formulado por Bachelard (1957 apud SANSÃO, 2014: 72), verdadeiramente habitado, que evoca o sentido de casa enquanto lugar de abrigo, proteção, refúgio e conforto.

No lugar do acirramento da mercantilização e segregação do território, a criação de um “espaço público de convivência” (SHAFTOE, 2008), que valoriza a diversidade cultural e totemiza os *elementos fundantes* do Bixiga *recalcados* pela urbanização desenvolvimentista: sua história, sua cultura, seu solo e sua mata. Potencializando o caldeirão antropófago do Bixiga que une escola de samba, teatro,

cantinas, botecos, igreja e terreiro. Como evidenciam moradores do bairro em documentário⁹¹ recente:

O samba significa aqui, tudo, né. Aqui é misturado, italianos com os negros. A gente tem a festa da Achirópita e terminamos aqui na Vai Vai. (Joana Aparecida - Membro da Ala das Baianas da Escola de Samba Vai Vai, 2018)

O Bixiga pra mim é um lugar que preserva a história. Um lugar que tem emoção, que tem vida, que tem uma comunidade muito fortalecida que luta pela preservação dessa história, desses costumes todos. Desse misto de culturas. (Nádia Garcia, moradora do bairro e produtora do Portal do Bixiga, 2018)

Orquestra-se assim uma reinvenção antropófaga do território urbano. Uma reinvenção que não se constitui como mercadoria, mas como exercício do direito à cidade, tal como proposto por Harvey (2012), o direito de mudá-la de acordo com os desejos e necessidades íntimas de seus habitantes. Uma “visão iluminada de futuro que rompe com um presente subalternizado” (SANTOS, 2006).

Ao preservarem seu caráter popular os moradores do Bixiga conservaram suas raízes no bairro, o que os permite hoje encarnar uma “vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar” (SANTOS, 2006: 222). Assim, movido pelo desejo de preservar e valorizar seus vínculos e tradições, o Movimento pelo Parque, se configura como projeto de defesa, reconquista e ressignificação do território do Bixiga, pelas classes populares. Uma reconquista que une a defesa do meio ambiente, e da saúde pública aos anseios por mais espaços de troca e lazer para os moradores.

Ao buscarem a reconexão com a natureza e com espaços de convivência comunitários, o movimento retoma as formas de uso do território próprios das aldeias indígenas e quilombos. Promovendo o desrecalque de relações territoriais, esmagadas pelo processo civilizatório, que se pautavam pela *distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários* e desconheciam as noções de *urbano, suburbano, fronteiro e continental* construídas pelo homem branco ocidental. O *tabu* da distribuição é transformado em *totem* da política urbana pela devoração do “inviolável” totem da propriedade privada.

⁹¹ Bixiga um “bairro” de muitas faces. Produção CJE, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f8pveISGK9w>

Resposta tática às estratégias dominantes que colonizam o espaço, a proposta do parque se configura como prática de r-existência decolonizadora que não se limita a ocupar o espaço que lhe é definido, ela requer seu espaço próprio. O Movimento pelo Parque do Bixiga exige assim o direito à cidade, enquanto “direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade” (HARVEY, 2012). Oferecendo-se como uma perspectiva antropófaga para pensar e se apropriar da cidade. Traduzindo tal perspectiva não apenas por derivar dos projetos urbanísticos antropófagos de Lina Bo Bardi, mas por ser fruto de uma diversidade de vozes que lutam contra as imposições urbanas neoliberais pela preservação e totemização de sua diversidade. Impulsionado pela trajetória do Teatro Oficina o Movimento pelo Parque do Bixiga permitiria assim que o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade fosse tomado como referência para o desenvolvimento de políticas de urbanização.

No dia 13 de março deste ano, o então prefeito em exercício, Eduardo Tuma, vetou na íntegra o PL que cria o parque, justificando que o projeto não reuniria condições para ser convertido em lei. Segundo Tuma:

[...] Inicialmente, cabe assinalar que a área delimitada na propositura é composta por **terrenos particulares, fazendo-se necessária, para a implantação do parque, a sua desapropriação.** Ora, a declaração de utilidade pública de bens particulares, para fins de desapropriação judicial ou de aquisição mediante acordo, configura ato típico de gestão administrativa, inserido **com exclusividade na órbita do Poder Executivo**, a pressupor a prévia e acurada avaliação, pelos órgãos municipais competentes, da efetiva necessidade, interesse e pertinência da adoção dessa medida de caráter excepcional. Acresça-se, nesse sentido, que, segundo manifestação técnica da Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente, **o terreno objeto da propositura não se encontra entre as áreas eleitas como prioritárias pelo Plano Diretor Estratégico (Lei nº 16.050, de 31 de julho de 2014) para a finalidade de parque, não havendo no local, ademais, vegetação significativa nem vegetação remanescente do Bioma Mata Atlântica.** Imperioso observar, assim, que a propositura acaba por legislar sobre matéria atinente a organização administrativa, incorrendo em ingerência nas atribuições e atividades da Administração Pública Municipal, com interferência em assunto da **competência privativa do Executivo.** Isso porque a medida aprovada, ao autorizar o Poder Executivo a criar o Parque Municipal do Bixiga, já delimita sua estrita localização, implicando

na verdadeira determinação de adoção de providências de cunho estritamente administrativo, a culminar com a incorporação ao patrimônio municipal de mais um bem público, em contrariedade às previsões dos artigos 70, inciso VI e 111 da Lei Orgânica do Município de São Paulo.

Anote-se, ainda, que **não há indicação dos recursos necessários para fazer frente à despesa de grande vulto decorrente da criação e manutenção do cogitado parque**, em desatendimento à Lei de Responsabilidade Fiscal (Lei Complementar Federal nº 101, de 4 de maio de 2000), bem como ao artigo 25 da Constituição do Estado de São Paulo.

Por fim, as leis que tratam de organização administrativa e matéria orçamentária são de **iniciativa exclusiva do Chefe do Executivo**, por força do disposto no artigo 37, § 2º, inciso IV da Lei Orgânica, razão pela qual a propositura acaba por invadir a esfera de competências próprias do Executivo, incidindo, portanto, em **vício de iniciativa**.

Em resposta ao veto, políticos e entidades sociais entraram com uma solicitação para que o prefeito Bruno Covas reavaliasse a decisão. Em ofício encaminhado ao prefeito, no dia 13 de abril, o vereador Gilberto Natalini (autor do Projeto de Lei) destaca que os artigos constitucionais citados para justificar a decisão já foram utilizados justamente para amparar Projetos de Lei semelhantes:

Entre as razões do veto, artigos constitucionais federais, estaduais e municipais (Plano Diretor e Lei Orgânica), em total concordância com o propósito do Projeto de Lei, mas que são mencionadas como justificativa ao veto. As considerações indicam artigos que sempre ampararam Projetos de Lei semelhantes a esse. Por exemplo, a criação do Parque Augusta, aprovado, sancionado, regulamentado e em fase de implementação, e o do Parque Villas Bôas, também de minha autoria, que já foi inclusive implantado. (NATALINI, 14/04/ 2020)

Ao comentar a decisão o vereador do Partido Verde ainda destaca:

As razões do veto são absurdas. Quando a Prefeitura tem interesse, ela sanciona e quando não tem, veta.[...] . O argumento referente a não ter quase verde na área, é medíocre, uma vez que o bairro do Bexiga é um dos mais adensados e praticamente sem verde. A área tem 11.000m² e a ideia do parque é exatamente para plantar centenas ou milhares de árvores no local. A Prefeitura de São Paulo é inimiga do verde, quando estávamos discutindo o orçamento para 2020, eu sugeri incluir uma emenda destinando 1% do orçamento para a Secretaria do Verde e do Meio Ambiente, atualmente é 0,35%, o Secretário disse categoricamente que a Secretaria não precisava de mais verba. Agora dizem que não tem orçamento? [...]

Lamento a decisão da Prefeitura de não propiciar um parque ao bairro do Bexiga e à cidade. Eu vou trabalhar na Câmara para derrubar o veto ou se não conseguirmos, darei entrada em um novo Projeto de Lei para criação do Parque do Bexiga. Não desistirei.(NATALINI, 13/03/2020)

Assim como os Projetos de Lei que criam o Parque Augusta e Villas Bôas, que abrem precedentes para aprovação à implementação de projetos similares, o Projeto do Parque do Bixiga atenderia todas as condições legais para ser sancionado. Também em resposta ao veto, a Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona⁹² rebateu todos os itens elencados na justificativa destacando a conformidade legal, viabilidade e grande interesse público que amparam o projeto. Até o momento da finalização deste trabalho o PL permanecia vetado.

3.3. VISÕES DE CIDADE

Na disputa pelo terreno que envolve o Teatro Oficina, os que defendem o empreendimento imobiliário e os que defendem o Parque do Bixiga representam uma disputa entre a lógica hegemônica neoliberal e os que a ela se opõe. De um lado a classe detentora de capital que domina o processo de urbanização configurando o espaço de acordo com seu potencial de rentabilidade. De outro as classes desprivilegiadas de poder econômico que rompem com a subalternização e buscam formas alternativas de configurar e territorializar o espaço urbano. Enquanto disputa entre classes por poder, direito e representação, o embate pelo território urbano se dá, sobretudo no campo discursivo. Como formula Foucault (1984: 110): “o discurso é não apenas o que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é a coisa para a qual e pela a qual ela existe, o discurso é o poder a ser tomado”.

A prática discursiva enquanto prática social que materializa as visões de mundo dos sujeitos, suas crenças e identidades, os posiciona socialmente. Se constituindo ao mesmo tempo como estratégia/tática e campo de disputa social. Como já mencionado anteriormente Souza (2013: 131) aponta como os processos de “revalorização capitalista do espaço urbano” se servem de um vocabulário que legitima e naturaliza a justificativa

⁹² Ver em Anexo I.

de “determinadas práticas, que têm por trás de si interesses específicos” da agenda neoliberal. Discursivamente conceitos como desenvolvimento, revitalização, propriedade privada, cultura e benefício são recorrentes na defesa de ambos os posicionamentos.

A fim de apreender que visões de cidade e de mundo são por eles disputadas, se faz necessário analisar como estes posicionamentos antagônicos se valem de tais conceitos. Para isso, lanço mão de trechos dos registros audiovisuais dos encontros: entre o membro do Teatro Oficina, com o então prefeito João Dória e o apresentador Silvio Santos, em 2017⁹³; e da reunião do Movimento do Parque do Bixiga com vereador Fernando Holiday, em 2018⁹⁴. Registros que se destacam por evidenciar as diferenças de ambos os posicionamentos.

Sob a perspectiva de priorização dos interesses da iniciativa privada, Fernando Holiday expõe no encontro de 06 de junho de 2018, uma das razões pelas quais se colocava favorável ao Grupo Silvio Santos e contra a aprovação do projeto do Parque do Bixiga, chegando a obstruir sua votação:

Fernando Holiday - [...] estes órgãos responsáveis justamente não só pelo tombamento, mas pela fiscalização consideram que o Grupo Sílvio Santos tem o direito de construir e não são apenas duas ou três torres enormes. Um simples residencial... **[O empreendimento] por si só já geraria diversos empregos na região e melhoraria o desenvolvimento econômico. O Grupo Sílvio Santos também pretende construir um espaço público e fazer uma espécie de revitalização na região.** Quer dizer, não é um projeto puramente buscando construir edificações sem olhar o contexto. Muito pelo contrário, é um projeto muito amplo e bem mais complexo do que vocês estão falando. E acho que quando a **iniciativa privada se dispõe a ajudar o espaço público dessa forma cabe ao poder público na verdade incentivar das maiores formas possíveis.**

Utilizando a aprovação das torres pelos órgãos de proteção (fato problematizado neste trabalho) como instrumento de legitimação do empreendimento o vereador expõe sua crença nas melhorias e desenvolvimento econômico que o empreendimento

⁹³ Encontro realizado, em uma das sedes do Grupo SS, por intermédio do vereador Eduardo Suplicy e o então prefeito Joao Dória. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IQEtGSJYMMc>

⁹⁴ Encontro realizado no gabinete do vereador por intermédio de Eduardo Suplicy após sessão plenária na Câmara de Vereadores de São Paulo que discutiu o projeto. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y39G_z-Vyi0

proporcionaria ao bairro, destacando o potencial das parcerias público-privadas e ainda a necessidade de garantir o direito à propriedade privada do Grupo Silvio Santos:

FH- [...] A nossa constituição é enorme. Ela tem diversos entendimentos da nossa Suprema Corte, inclusive tratando do **direito de propriedade com a sua função social**. A gente teve diversos posicionamentos de ministros e julgamentos no STF que relativizaram completamente este conceito de função social. Então não é um negócio muito objetivo. Infelizmente o nosso direito brasileiro tem seguido por esse caminho de relativização do texto constitucional. **A meu ver o que a maior parte do entendimento leva a crer, neste caso específico, é que nós não temos só que garantir a propriedade privada do Grupo Silvio Santos**. O Grupo Silvio Santos, é um exemplo muito emblemático do que pode ser replicado no país como um todo. **Então eu acho que a gente precisa tomar um cuidado muito grande com como a propriedade privada vai ser tratada na cidade de São Paulo**. Porque não só é uma propriedade privada do Grupo [SS], como ela também se propõe a trazer uma função social a essa propriedade. Mesmo com a mudança do projeto **ainda terá a meu ver uma função positiva no Bixiga. Eu acredito que a geração de emprego, a geração de renda, o desenvolvimento econômico, a vinda de outras lojas, a criação de um centro comercial, vai ser muito positivo para o bairro. Acho que vai ser mais positiva ainda porque está vindo de uma iniciativa privada sem que haja até aqui uma obrigação de contrapartida do poder público**. E acho que nesse sentido, mesmo com a mudança do projeto como vocês disseram, acho que vai ser muito positivo. Isso falando de um ponto fundamental para mim, como **conservador, como liberal e representante das pessoas que sou, acho que isso é fundamental nós preservarmos**.

O vereador ainda argumenta não poder admitir que o Estado reconheça a “deturpada” prática cultural do Teatro Oficina, cuja importância histórica estaria intrinsecamente ligada à discussão do Parque do Bixiga:

FH- Além disso, eu acredito que o tombamento do Teatro Oficina, e aí eu já emendo como a questão cultural, ela acaba sim cruzando com a questão social porque de certa forma é aquilo que o Estado pode entender como cultura. Vocês entenderem que enfiar o dedo no ânus de um sujeito no meio do teatro faz uma cultura. É o tipo de uma cultura. Vocês se sentem bem interpretando, participando ou assistindo isso. Ótimo para vocês. E eu, os meus assessores, os meus eleitores, não nos sentimos bem com isso e ótimo para nós também. **O que nós não podemos admitir é que o Estado reconheça isso como cultura**. Aliás, o Estado não deve reconhecer nenhum tipo de cultura porque não cabe a ele este papel. Este papel cabe à sociedade. E porque eu acho que entra nessa discussão, porque existe sim na discussão do Parque do Bixiga, também uma discussão sobre a importância histórica do Teatro Oficina, e aquilo que o Teatro Oficina

representa. **E para mim, o que o Teatro Oficina representa hoje é uma cultura completamente deturpada e completamente distante daquilo que é a nossa sociedade brasileira.** (GRIFO MEU)

O então prefeito de São Paulo João Dória ao procurar uma conciliação entre as duas partes também destaca a importância de garantir os interesses do Grupo Silvio Santos e os benefícios do estabelecimento de uma parceria com o grupo empresarial:

João Dória – Qual é o nosso bom sentimento em estarmos todos aqui? É verificar se nós podemos conseguir um caminho que concilie todos. Concilie a ideia do Teatro Oficina em continuar sendo o espetáculo que é. **Produzindo cultura, sendo a referência que é não só para São Paulo, mas para o Brasil.** [...] **Uma conciliação também para o Grupo Silvio Santos, que tem aquela propriedade e pretende ter algum desenvolvimento de alguma natureza naquela área. E atender a cidade que também tem interesse em preservar o teatro, a função do teatro, o que o teatro propõe, a sua grandeza, a sua dimensão, a sua história.** E do ponto de vista do empreendimento imobiliário, seja ele qual for, **que ele possa estar conciliado com o teatro e até melhorar o teatro. Reformar e colocar o teatro em uma condição ainda melhor do que aquela que ele já possui.** E o **benefício da cidade** como um todo e dos cidadãos que vão poder frequentar o teatro talvez ainda com mais conforto do que ele já oferece. **No contexto do que se construir entorno a geração de empregos, de oportunidades, pagamento de impostos e desenvolvimento. Porque ela é uma área que pode ser melhor. Ela já é uma boa área, mas é uma área que pode ser melhorada.** (Dória, 2017) (GRIFO MEU).

E prossegue mais adiante a tentativa de conciliação que prioriza o “proprietário do terreno”:

JD- [...] **nós precisamos ter uma equação que atenda primeiro ao proprietário do terreno, ao Grupo Sisan, que é o Silvio. O terreno é dele. Ele paga impostos. Aliás, ele continua pagando mesmo não usando.** [...] [Dória insiste em manter a solução fora da esfera federal] **Eu tenho uma preocupação em preservar o teatro porque ele é um valor real e ele está funcionando.** [...] Esse é o ponto um: preservá-lo para que ele continue funcionando por muitos e muitos anos onde ele está. E não seja cercado por um terreno baldio. **Não é “valorizativo” ao próprio teatro estar cercado por um terreno que não tem nada.** [...] Talvez fosse uma alternativa considerando o teatro e um polo cultural, independentemente deste projeto aqui [o projeto do parque], que é um bom projeto, queria ressaltar. **Mas um polo cultural onde eles pudessem ter um empreendimento de ordem comercial. E aí Guilherme [presidente do Grupo Sisan], talvez não fosse o [projeto] das torres, mas mais voltado a um empreendimento de varejo, como existe na América onde você pode ter a conjugação dos dois. Permitiria a existência de um polo cultural que seria**

indutor de movimento para um centro de varejo que não tem naquela região. Essa região é desprovida. Não tem shopping, não tem nada. E como na América você tem shoppings cuja natureza temática é a cultura e o entretenimento. (GRIFO MEU)

Apesar de apresentarem entendimentos opostos a respeito do valor artístico e histórico do Teatro Oficina, ambos os representantes do poder público destacam a importância de garantir o “direito à propriedade” do Grupo SS.

A aquisição e acúmulo de bens se constituíram para o homem branco ocidental ao longo dos últimos séculos como sinônimo de segurança e progresso pessoal. Expressão da lógica capitalista, a propriedade de bens foi assegurada pelo Estado, desde o princípio: como exposto no Código Civil Francês (Código Napoleônico) de 1804 que reconhecia a propriedade como um direito inviolável e absoluto, sob um viés altamente individualista, e a partir do qual se estruturou o Código Civil Brasileiro de 1916, que vigorou até 2002 (BIONDO, 2005). O “direito sagrado e inviolável de propriedade” foi, portanto fortemente garantido pelo poder público, e a partir dele as relações econômicas e sociais se desenvolveram. No entanto, mesmo o Código Civil de 1916 já previa a intervenção do Estado no direito de propriedade, ainda que ocorresse apenas em casos excepcionais. A própria desapropriação já figurava como instrumento de aquisição de propriedades pelo poder público em função de necessidade ou utilidade pública.

Com o advento das correntes socialista e comunista, o direito à propriedade, tal como concebido, foi questionado. A garantia de direitos a todos os cidadãos e do bem estar coletivo foram evidenciados e com o surgimento do Estado Democrático de Direito, a propriedade privada assumiu um novo objetivo: colaborar com a realização humana. Não servindo somente ao proprietário, a propriedade deveria então estar de acordo com as necessidades públicas, da coletividade.

Em 1967, durante a Ditadura Militar, pela primeira vez a Constituição brasileira fala em função social da propriedade privada, prevista naquele momento apenas como incentivo para que o proprietário desfrute de seu direito da maneira mais proveitosa possível. No entanto, com a evolução do conceito de função social, a Constituição de 1988 irá entender a propriedade privada como um direito fundamental condicionado, no entanto, ao cumprimento da função social: o proprietário pode usar, gozar e dispor de

sua propriedade (além de poder reavê-la de quem injustamente a detenha) desde que o exercício do direito corresponda ao bem da sociedade. Tendo em vista que os reflexos do bom ou mau uso da propriedade irão se projetar na própria sociedade. A propriedade urbana e rural deve a partir de então ser usada em benefício do bem coletivo, da segurança e do bem-estar dos cidadãos, bem como do equilíbrio ambiental (MELO e MONTEIRO, 2013).

Incorporando os princípios constitucionais e normas do Estatuto da Cidade (2001), o Código Civil de 2002, que regulamenta a propriedade privada urbana, estabelece que o direito de propriedade deve ser exercido em consonância com as suas finalidades econômicas e sociais e de modo que sejam preservados a flora, a fauna, as belezas naturais, o equilíbrio ecológico e o patrimônio histórico e artístico, bem como evitada a poluição do ar e das águas (art. 1228 do CC). Prevendo ambos os textos legislativos casos em que o proprietário pode ser privado do bem, como a já referida desapropriação seja por utilidade/necessidade pública ou por interesse social:

§ 3o O proprietário pode ser privado da coisa, nos casos de **desapropriação, por necessidade ou utilidade pública ou interesse social**, bem como no de requisição, em caso de perigo público iminente.

§ 4o O proprietário também pode ser privado da coisa se o imóvel reivindicado consistir em extensa área, na posse ininterrupta e de boa-fé, por mais de cinco anos, de considerável número de pessoas, e estas nela houverem realizado, em conjunto ou separadamente, obras e serviços considerados pelo juiz de interesse social e econômico relevante.

§ 5o No caso do parágrafo antecedente, o juiz fixará a justa indenização devida ao proprietário; pago o preço, valerá a sentença como título para o registro do imóvel em nome dos possuidores. (BRASIL, art. 1228 do Código Civil, 2002).

No entanto, tais previsões legais são rejeitadas tanto por Holiday e Dória, quanto por Silvio Santos. Em trecho do encontro com membros do Oficina e João Dória, Silvio Santos afirma - após as arquitetas do Oficina explicarem o projeto do Parque e mencionarem o processo que corre há cinco anos na Superintendência de Patrimônio da União, sobre a troca de terrenos da União pelo terreno do Grupo SS-:

SILVIO SANTOS - Esse terreno tem um dono. Esse dono tem que fazer aquilo que ele deseja. Não é assim. [...] Porque dá e troca? Isso é uma imposição? [...] não é justo alguém pagar por um terreno e não poder ficar com ele, mesmo que não seja para fazer nada. Isso aqui é uma democracia ou é um regime totalitário? Ou o que que é? [...] Não tem cabimento você [Zé Celso] ou quem quer que seja ter qualquer coisa que

não pertença a você. Está errado. Mesmo que você me dê o dobro. [...] Não tem cabimento. Não é lógico.

ZÉ CELSO - Não é lógico você achar que vem pra mim.

EDUARDO SUPLICY - [...] não é algo para o Zé Celso. É para a cidade, para o povo de São Paulo.

De acordo com a legislação vigente, elaborada em regime democrático, aquilo que “o dono deseja” fazer, sua maneira de gozar e usar sua propriedade deve estar de acordo tanto com a função social quanto com parâmetros construtivos estabelecidos por leis. Como afirma a própria prefeitura de São Paulo que em maio de 2020 deu “início à notificação dos proprietários de imóveis não edificados, subutilizados ou não utilizados da cidade e que, portanto, não cumprem sua função social”:

Cumprir a função social é um dos pontos centrais para a viabilidade de políticas públicas. Ou seja, a propriedade deve ser utilizada em benefício da sociedade, e **não apenas de acordo com os interesses do proprietário.**

Longe de ser uma diretriz ideológica, a função social está presente em diversos dispositivos da Constituição Federal, que também prevê instrumentos para que o poder público exija seu cumprimento, sendo o mais conhecido deles a desapropriação para fins de reforma agrária. (SÃO PAULO, 13/05/2020)⁹⁵

Silvio Santos julga como injusto, dispositivos constitucionais contemporâneos, acreditando que Zé Celso será o novo ou verdadeiro possuidor do terreno, e não o Estado. Como continuamente afirmado ao longo do encontro:

SILVIO SANTOS - Zé Celso não seja sonhador, ninguém vai te dar isso aqui de graça. Ninguém. Não adianta. Não vai ficar sonhando. Você acha que alguém vai dar para você? Não é porque o terreno é meu não. Esse terreno está tão difícil de mim que hoje eu nem teria o interesse de construir, posso construir, mas teria como tinha antes.

ZÉ CELSO - Nem eu!

SILVIO SANTOS - Mas quem vai dar isso pra você? Ninguém vai dar. **Nem prefeitura, nem governo.** Ninguém vai dar. Não sonha... **deixa de ser artista, não sonha.** Você vai ter que encarar isso como

⁹⁵Disponível em:
https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/urbanismo/funcao_social_da_propriedade/index.php?p=172133

realidade. A única coisa tua aqui, e assim mesmo eu nem sei se é teu, é o teatro.

ZÉ CELSO – Não. Não é meu.

SILVIO SANTOS - E de quem é?

ZÉ CELSO - É do estado de São Paulo que gere muito mal. E está sobre nossa inteira responsabilidade.

SILVIO SANTOS – Então nem o teatro é teu?

CARILA MATZENBACHER (arquiteta do Oficina) - Precisa ser?

SILVIO SANTOS - É claro. Então o teatro de quem é?

ZÉ CELSO – O Estado ficou com o Teatro para preservar exatamente de você comprar [...].

SILVIO SANTOS – Zé Celso, o teatro nem é seu? É do Estado?[...] Então quem manda é o Estado?

ZÉ CELSO – Nós estamos lá há mais 60 anos...

SILVIO SANTOS - **Mas isso não quer dizer nada, tem favelado ai que tá mais de 60 anos e no momento que tem que tirar, tira no dia seguinte.**

Operando a lógica do capital alinhada a uma perspectiva ainda napoleônica do direito “inviolável e absoluto” à propriedade, Silvio Santos eleva a importância da propriedade privada ao grau em que se torna inconcebível ou inaceitável o caráter público. Nem o valor histórico, nem a territorialidade da população pobre e seu direito de desfrutar e habitar o espaço urbano faria frente à tamanha importância. De modo que por quarenta anos, Silvio se mantém lutando para exercer uma noção de direito que julga ter, uma noção, no entanto já ultrapassada. Ao afirmar que sessenta anos de habitação e história não dizem nada - “tem favelado ai que tá mais de 60 anos e no momento que tem que tirar, tira no dia seguinte” – Silvio Santos explica e resume estes quarenta anos de disputa: o desejo em possuir o Teatro Oficina, a insistência em executar projetos arquitetônicos que contrariam a atual legislação, a rejeição de propostas de troca do terreno (ainda que feitas pelo próprio Silvio). Além de evidenciar o intuito segregacionista da iniciativa privada que atropela e varre populações inteiras do território urbano (sobretudo de áreas periféricas centrais) para fazer valer seus interesses corporativos no espaço.

Seja pela troca ou pela desapropriação a implementação do Parque do Bixiga implica na aquisição do terreno pelo Poder Público, e somente por ele. Sob a perspectiva antropofaga que evoca a primazia de um matriarcado e se opõe às heranças/propriedades paternas, compreendendo *política como ciência da distribuição*, todos os projetos para o terreno pensados pelo Oficina ao longo dos anos, vislumbraram o uso público da área e não sua posse ou ocupação. Desprendidos do caráter “privado”, seu próprio teatro foi transformado em bem público. Como confirma o vereador Eduardo Suplicy, o terreno do Grupo SS, quando adquirido pelo Estado, se destinará à Cidade e ao povo de São Paulo.

À medida que o Parque do Bixiga tem origem justamente nestes projetos propostos pelo Oficina, os interesses do grupo em preservar e expandir seu projeto teatral podem facilmente ser confundidos com os interesses do Parque. No entanto, como já detalhado em capítulos anteriores, o Movimento pelo Parque é gestado e defendido pela comunidade do bairro, que pretende uma gestão democrática e compartilhada do mesmo, como estabelecido pelo próprio Projeto de Lei 805/2017.

Apesar do Estado e seus representantes (como Dória e Holiday) terem historicamente atuado em defesa da propriedade privada, a própria legislação vigente condiciona o direito a mesma ao atendimento da função social, a fim de garantir que os interesses do proprietário se alinhem com a preservação dentre outros elementos do equilíbrio ecológico e do patrimônio histórico e artístico. Justamente por não se alinharem com a preservação do patrimônio histórico e artístico, como atestado por inúmeros pareceres técnicos dos órgãos de proteção, os projetos de shopping e condomínio apresentados pelo Grupo SS não atenderiam a função social. Estando o terreno até hoje limitado ao funcionamento de um estacionamento privativo de carros.

Ao afirmar que o condomínio de alto padrão do Grupo SS poderia atender a função social, Fernando Holiday se atém especialmente a sua capacidade de gerar empregos na região. A oferta de vagas de trabalho para moradores do bairro de periferia central de fato se configura como um dos grandes pilares da defesa do empreendimento. Única relação possível entre as torres e os moradores de baixa renda, maioria no bairro, que não teriam condições econômicas de adquirir um apartamento no local. No entanto, ainda que se justifique a geração de empregos, a garantia de empregabilidade, que

atende apenas uma parcela da população - oferecendo, por exemplo, vagas de pedreiro, porteiro, vigia, jardineiro, eletricista, auxiliar de serviços gerais, etc (profissões de baixa remuneração) -, não impede o aumento do custo de vida no bairro e sua consequente descaracterização. Ao passo que o custo de vida se ajusta ao padrão das classes economicamente favorecidas, para as quais o condomínio se destina, mesmo aqueles moradores empregados pelo empreendimento também não conseguem arcar com o novo custo de vida do local. E como efeito do processo de gentrificação, os moradores de baixa renda se veem obrigados a deixar o bairro, abrindo ainda mais espaço para as classes mais altas, até que sua população tradicional seja inteiramente substituída. Um processo já temido pelos moradores do Bixiga, que reivindicam o direito do pobre “morar no centro, próximo do seu trabalho”:

WELLINGTON SOUZA - [...] Seus moradores que moram hoje em cortiços, em pensões, que são tradicionais no nosso bairro, eles vão sair dali. E vai dar espaço para quem? Será que hoje o morador de baixa renda, o pobre, não pode ter o direito de morar no centro, próximo do seu trabalho? Porque o trabalho se desenvolve aqui no centro de São Paulo. [...]. (2018)

Por sua vez, a implementação do parque permitiria a preservação da dinâmica econômica do Bixiga: das cantinas, padarias, botecos, pequenos restaurantes, teatros, etc. Bem como, a desenvolveria ao oferecer mais um espaço: para a realização de suas tradicionais feiras, para shows e eventos variados, atividades esportivas, garantindo espaço para produtores culturais, ambulantes e artesãos atraindo constantemente turistas ao bairro. Um desenvolvimento que acontece a partir do bairro, valorizando seus profissionais, sem abrir espaço para o processo de gentrificação.

Sob a afirmação de falta de verba pública, Holiday e Dória justificam e confirmam, ainda que por perspectivas distintas, a tendência do poder público em priorizar o estabelecimento de parcerias público-privadas, que determinaram a “qualificação” do espaço urbano, de acordo com os interesses das empresas. Como destaca Holiday:

[...] quando a iniciativa privada se dispõe a ajudar o espaço público dessa forma, cabe ao poder público na verdade, incentivar das maiores formas possíveis. [...] a geração de renda, o desenvolvimento econômico, a vinda de outras lojas, a criação de um centro comercial, vai ser muito positivo para o bairro. (2018)

Na visão de ambos, as intervenções urbanas da iniciativa privada são positivas e ajudam o espaço público por impulsionarem a oferta de empregos, o aumento do recolhimento de impostos e a atração de empreendimentos comerciais promovendo o desenvolvimento econômico da região e por consequência sua revitalização. Como desejado pelo Grupo SS:

GUILHERME STOLIAR (ex-presidente da SISAN) - Nós queremos fazer um conjunto de prédios de alta categoria para **uma região que precisa de revitalização. E esses prédios vão dar um visual novo para região. Vão dar emprego.** (2017)

Para Dória, o Bixiga⁹⁶ seria uma “área que pode ser melhor”. Melhor do ponto de visto econômico, à medida que segundo ele: “essa região é desprovida. Não tem shopping, não tem nada”. Também para o Movimento do Parque, o bairro do Bixiga “não teria nada”:

WELLINGTON SOUZA - **Agora dentro do bairro, nós não temos nada.** Ele [o bairro] não tem um CCJ, uma casa de Cultura. A gente não tem um Clube Esportivo. As nossas escolas não comportam todas as crianças que lá estão. E a gente precisa desse terreno muito mais que o Teatro Oficina.[...] A gente não tem uma grama para pisar. (2018).

Enquanto para Dória “não ter nada” e ser desprovido é não possuir empreendimentos de varejo, para o Movimento pelo Parque do Bixiga “não ter nada” é: não ter casa de cultura, clube esportivo, áreas verdes, espaços de convivência e lazer para os moradores do bairro. Estando as noções de qualificação e revitalização, fortemente condicionadas ao ponto de vista de cada interlocutor. Como reforçam as seguintes falas de Zé Celso:

ZC - [...] fazer um corredor cultural em São Paulo [...] Porque **essa cidade está muito triste, muito escura, muito feia. Precisa de verde.**

[...] eu não quero construir nada lá. Eu quero botar tenda para show, para circo, para fazer teatro na tenda, **porque é o último vazio de São Paulo. Aquele lugar é maravilhoso** [...].

[...] **São Paulo vai se enfartar de tanto carro e tanta torre.** Tem que ter uma transformação, cara [Silvio Santos].

⁹⁶ Importante destacar que Dória se refere ao Bixiga como Bela Vista, demonstrando certo distanciamento do caráter histórico e simbólico do nome Bixiga, defendido pelos moradores do bairro e popularizado na cidade.

[...] Esse terreno vazio, no réveillon, [...] você vê os fogos de São Paulo inteira [...] **Quer dizer, é uma outra ótica. Existe a ótica do dinheiro [...] que está inclusive querendo pegar o território dos índios.** Mas [esse] é um terreno que já está sagrado por nós. [...] (2017).

Do ponto de vista empresarial/hegemônico a noção de revitalização projeta “nova vida” ao território por eles identificado como morto, desprovido de artifícios tecnológicos e racionalidade técnico-científica. Uma nova vida fundamentalmente como polo financeiro, indutor de um desenvolvimento econômico para empresas de médio e grande porte. Já o ponto de vista antropófago do movimento, que representa justamente a vida e o fervor cultural do bairro, o termo revitalização não é utilizando. A transformação por eles desejada se dá pelo conceito de preservação: preservação do patrimônio cultural e histórico do bairro, de seus moradores e suas relações pessoais e com o meio ambiente através da criação de áreas verdes, de espaços de convivência e lazer para comunidade. Por formas alternativas de viver e significar o território.

Para o movimento, a preservação da dinâmica cultural do bairro atrelada ao seu patrimônio histórico e artístico é um dos pontos centrais de sua defesa do parque e oposição ao projeto imobiliário. A fim de evidenciar esta dinâmica, Dória propõe como conciliação a criação de um centro de varejo induzido pela cultura, abordando a mesma, no entanto, sob a perspectiva do entretenimento:

JOÃO DÓRIA - E como na América você tem shoppings cuja natureza temática é a cultura e o entretenimento. [...] em Las Vegas você vai ver vários centros de consumo onde a cultura é o grande elemento indutor. Lá você tem o Cirque du Soleil, todos os grandes teatro estão ali, cercados por centros de consumo. E a convivência é uma convivência boa. [...] aqui em São Paulo alguns teatros tem hoje sustentação e funcionam bem. O Teatro Bradesco é um exemplo disso, ele está dentro de um shopping... [interrompido por Zé Celso].

ZÉ CELSO – Horrroso! Teatro de shopping! Teatro de shopping é gaveta, cara.[...] (2017).

Dória ressalta a potencial geração de empregos e autossuficiência desses teatros. No entanto, Zé Celso prossegue:

ZÉ CELSO - Mas é uma coisa muito medíocre do ponto de vista cultural. É uma coisa muito colonizada. Muito enlatada.

Presentes também nas falas de Fernando Holiday, as noções acerca do termo “cultura” se revelam fundamentais para a construção de ambos os posicionamentos. Sobretudo porque o embate se desenvolve em um bairro culturalmente diverso, de centenas de patrimônios culturais tombados, e cuja dinâmica econômica é movida pela cultura. Como descreve Wellington Sousa:

WS - O bairro é um bairro de resistência. Um bairro em que a cultura ferve. Desde a questão do teatro, da capoeira, do sambista. Por lá passaram grandes artistas, né. As questões das contínuas italianas. A gente tem uma diversidade cultural. [...] Existe a cultura do Bixiga que é uma cultura de tradição. [...] O bairro ele tem que ser preservado de todas as formas [...]. É uma periferia que tem o maior bolo de São Paulo, que tem a maior pizza de São Paulo. É periferia onde nasceu o maior bloco, o bloco mais tradicional de São Paulo que é o Bloco dos Esfarrapados. É a periferia que tem a casa Mestre Enenias, que leva a cultura de resistência dos capoeiristas de todo o Brasil. (2018)

Para refletir sobre este conceito e compreender como estes dois posicionamentos antagônicos podem valer-se do mesmo termo para justificar suas posições, lanço mão de definições de cultura que dialogam com aquela proposta por Raymond Williams que a toma como um: “sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada”⁹⁷. Williams reconhece “uma convergência prática entre os sentidos antropológico e sociológico de cultura como modo de vida global”, e o sentido especializado que liga o termo às “atividades artísticas e culturais”.

Como afirma Stuart Hall esse modo de vida é representado por “práticas vitais ou ideologias práticas que permitem a uma sociedade, a um grupo ou a uma classe, experimentar, definir, interpretar e entender as suas condições de existência” (HALL, 1982 apud EAGLETON; Terry, 2000, p. 52) sendo a cultura, portanto como aponta Jorge Luiz Barbosa a prática através da qual significamos nosso ser no mundo e que se dá na apropriação e no uso do território (2014, p. 132). Compreende-se a cultura então como este conjunto de práticas inerentes a qualquer coletividade e que independe de reconhecimentos exteriores ou futuros para se dar como tal.

⁹⁷ WILLIAMS; Raymond. Cultura. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p. 13.

Neste sentido observa-se que para os membros do movimento as duas acepções são utilizadas havendo maior enfoque nas tradições, costumes e manifestações da cultura popular. Já para os defensores do empreendimento a ideia de “cultura” está mais fortemente ligada a sua acepção especializada/estética.

Enquanto os moradores do bairro compreendem a cultura como um elemento a ser preservado, cuja pluralidade deve ser valorizada, João Dória que também a reconhece como um valor, a evidencia, no entanto como bem de consumo. Já Holiday compreende que uma cultura para ser reconhecida como tal, deve primeiramente “reverberar” na sociedade. Para ele, a prática cultural desenvolvida pelo Teatro Oficina além de não possuir tal reverberação social, seria em suas palavras uma cultura “deturpada e completamente distante daquilo que é a nossa sociedade brasileira”, a qual não “admitiria” que fosse reconhecida pelo Estado, rejeitando assim todo o projeto do parque.

Mesmo que uma prática cultural possa se dar independente de reconhecimentos exteriores a ela, podendo até mesmo sofrer marginalizações, inclusive pelo poder público, se tomarmos a Constituição Federal de 1988 que contém uma seção para tratar exclusivamente da Cultura, constataremos que seus artigos 215 e 216 dirão:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. (GRIFO MEU)

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, nos quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 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 (GRIFO MEU)

Portanto garantir a todos sem nenhuma ressalva ou exceção o pleno exercício dos direitos culturais (acessar, fazer, manifestar, fruir, criar) e proteger as manifestações e patrimônios culturais se configuram como deveres compartilhados por todos estados e municípios do país.

Sendo assim uma breve análise destes textos constitucionais revela que o discurso do Movimento se alinha mais com a legislação que o próprio discurso dos representantes do Poder Público. Em especial, o discurso conservador de Fernando Holiday, que chega a adentrar a inconstitucionalidade ao atribuir a si próprio enquanto representante do poder legislativo municipal a função de impedir o reconhecimento de uma prática e de um patrimônio cultural específicos. Assim o fazendo por julgá-los incompatíveis com aquilo que pressupõe como “valores da sociedade brasileira”, baseando-se em critérios de qualificação de seu próprio discurso ideológico, que revela se crer como único possuidor de verdade ao fazer afirmações pelo todo, como por exemplo: “a população e a família comuns, os cidadãos comuns também se sentiriam incomodados com aquela peça teatral [...]”.

Uma análise que toma a cultura como práticas individuais e coletivas através da qual significamos nosso ser no mundo que se dá na apropriação e no uso do território, (BARBOSA, 2014:132) permite compreender que propor o impedimento do desenvolvimento, preservação e reconhecimento de uma cultura, é propor o cerceamento das significações de existências. Quando um indivíduo, grupo, classe, ou mesmo o Estado assim se posicionam o que se tem é a operação de *formas sociais de produção da não existência* do outro contra hegemônico, assim assinaladas por Santos (2001: 13). Desta maneira, privar o outro de seus direitos culturais é querer privá-lo de sua própria existência diante do mundo.

Do mesmo modo, se as práticas de existência/cultura se dão no uso e apropriação do território ao tomarmos o direito à cidade, tal como Harvey (2012), como o direito não apenas de mudá-la, mas de usar e se apropriar dela de acordo com os desejos e necessidades íntimas de seus habitantes, compreendemos que o direito a cidade também é o direito de existir e significar existências no território. Portanto,

garantir o exercício do Direito à Cidade é garantir também o exercício dos Direitos Culturais.

Tratar do Movimento pelo Parque do Bixiga é tratar sobre a reivindicação do direito de existir no território urbano de acordo com desejos íntimos - Direito à Cidade e Direito à Cultura -. De reivindicar uma forma alternativa, contra hegemônica de se relacionar, significar e viver na cidade. Forma que só existe porque foi primeiro desejada e sonhada pelo movimento. Como formula Anzaldúa, nenhuma transformação acontece de fato no ‘mundo “real”’ sem que antes aconteça nas imagens em nossas mentes, ou seja, sem que antes seja desejada e sonhada pelos sujeitos. Silvio Santos, que procura corporatizar o território do Bixiga de acordo com seu desejo, ao repetir para Zé Celso: “Não sonha... deixa de ser artista, não sonha”, propõe na realidade, um corte na raiz da luta pelo direito de existir no território. Um corte daquilo que gera, move e transforma o mundo.

Pois foi justamente o sonho antropófago da preservação e da comunhão que impediu a continuidade de empreendimentos gentrificadores que ameaçam a preservação da história, da tradição e da memória do Bixiga. Cultivando o vazio para o qual se projeta a reinvenção da relação cidade/natureza. Porque sonhos produzem táticas. E juntos, sonhos e táticas constroem no presente um futuro plural e concreto. Um futuro onde as relações, as existências, os territórios são outros, mas outros que já nos são familiares, pois como finaliza Glória (e me nutrindo dela assim também o faço):

Esta terra foi indígena [quilombola; mestiza; antropófoga] sempre e é.

*E será novamente.*⁹⁸

⁹⁸ Da tradução: “Esta terra foi mexicana uma vez/foi indígena sempre/e é./ E será novamente.” ANZALDÚA, Glória. “La consciência de la mestiza / rumo a uma nova consciência”. In: Revista Estudos Feministas. Vol. 13, nº 3. Florianópolis, set/dec 2005, p. 718.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Berço do samba paulistano e do teatro moderno brasileiro, o bairro do Bixiga se conserva como um dos mais antigos e tradicionais bairros da cidade de São Paulo, reunindo a história de negros quilombolas e imigrantes italianos, primeiros a habitar a região. Sua diversidade de habitações comunitárias, como cortiços centenários, que oferecem até os dias atuais moradia de baixo custo no centro da cidade, permite que o bairro se conserve como periferia de centro cuja potência agregadora continua forjando sua pluralidade artística e cultural ao atrair até hoje migrantes nordestinos, imigrantes senegaleses, haitianos, congolezes, artistas de teatro, do samba, artesãos, capoeiristas, dentre vários outros.

A história de formação do bairro fez com que hoje ele reúna cerca de 1/3 de todo o patrimônio cultural tombado da cidade de São Paulo. No entanto, sua localização central faz com que o Bixiga seja há décadas alvo de diversas intervenções urbanas executadas por Poder Público e iniciativa privada que ocasionaram sua desfiguração e o transformaram no bairro mais adensado da cidade. Pautadas num discurso de modernização, assentado no contínuo alargamento da industrialização e atualização tecnológica, tais intervenções qualificaram a cidade de São Paulo de acordo com o interesse e necessidade das corporações que se valem de sua força política para fazer com que suas necessidades prevaleçam sobre o espaço.

É dessa forma que os detentores de capital dominam todo o processo de urbanização, diferenciando os espaços pela sua capacidade de oferecer rentabilidade aos investimentos. Criando nas cidades espaços luminosos, valorizados pelo capital, dotados de artifícios tecnológicos e racionalidade técnico-científica, e espaços opacos, espaços periféricos invisibilizados pela ordem hegemônica. Como aponta Milton Santos (2006), os territórios locais assim regidos pela lógica de produção capitalista, materializaram no espaço a desigualdade social fazendo com que excluídos fossem produzidos e o direito ao pleno usufruto do espaço urbano foi deles retirado.

À medida que a urbanização absorveu o excedente de capital (Harvey, 2012), “revitalizar” espaços, lidos pela lógica neoliberal como deteriorados, se tornou um dos “principais expedientes na criação de novas 'frentes pioneiras urbanas' para o capital” (SOUZA, 2013: 133). O processo de gentrificação provocado por tais projetos de revitalização se configurou como política de reestruturação metropolitana contemporânea, pautada por estratégias de substituição da população de baixa renda, pelas classes média e alta, nas regiões centrais das cidades.

Sob este ímpeto de revitalização, o Grupo Silvio Santos iniciou em 1980 a empreitada de compra e demolição de imóveis residenciais e históricos no bairro do Bixiga, tendo como resultado o terreno vazio de 11.000m², que circunda o Teatro Oficina, e para o qual já projetaram a construção de um shopping center e mais recentemente de um condomínio de alto padrão, com três torres de 100m de altura e cinco andares de subsolo, que polemiza por se tratar de um projeto de tamanha magnitude no entorno de uma série de bens tombados. Ainda que assentados em um discurso de valorização da região, em 40 anos nenhum dos projetos destinados à área foi concretizado por não se adequarem aos parâmetros construtivos dos órgãos de proteção ao patrimônio histórico, cultural e artístico.

Atraído pelo caldeirão cosmopolita que abrigou o desenvolvimento do teatro brasileiro moderno nos anos 1950, o Teatro Oficina, há 59 anos sediado no Bixiga, se tornou reflexo das transformações sofridas pela região, assim como seus demais habitantes. Sua história atravessou e foi atravessada pela história do bairro. A luta pela preservação de seu teatro e entorno o transformou em uma espécie de “espaço mãe”, que como afirma Marcelo Fonseca, diretor do Teatro do Incêndio (também sediado no bairro) é muito mais que um teatro é um “espaço de criar vontades”⁹⁹.

Com 62 anos, o grupo até hoje dirigido por Zé Celso Martinez Córrea tem inegável importância histórica para o teatro e a arte brasileira das últimas seis décadas, tendo participado ativamente da revolução artística promovida pelo Movimento Tropicalista nos anos 1960. Ao se voltarem para a perspectiva antropófaga cunhada pelo Manifesto de Oswald de Andrade, o Teatro Oficina não alterou apenas sua linguagem teatral como também seu posicionamento político diante do espaço urbano por eles

⁹⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kvRSgb5j_To

habitado. A partir do Manifesto Antropófago um dos grupos de teatro mais antigos do Brasil transformou-se numa via de reapropriação do bairro paulista. Tanto através da arquitetura de seu teatro, quanto por ações destinadas à população do bairro e dos projetos urbanísticos para seu entorno, a partir dos quais se origina o Projeto do Parque do Bixiga, desenvolvido em parceria com moradores do bairro.

Suas experiências cênicas tropicalistas de 1968 (Rei da Vela e Roda Viva), e arquitetônicas com a antropófaga Lina Bo Bardi ao longo dos anos 1980, permitiram a consolidação do giro antropófago do grupo. Tais experiências aliadas à luta de 40 anos contra o Grupo Empresarial Silvio Santos pela preservação de seu teatro permitiriam uma leitura do Manifesto Antropófago enquanto referencial para práticas de apropriação do território.

A antropofagia elaborada pelo Manifesto se constituiu como projeto ideológico do Movimento Modernista Brasileiro, gestado ao longo da década de 1920, que rompeu com os arraigados modelos de dependência cultural e afirmou a consciência plural e emancipada da cultura brasileira. Pretendendo um desrecalque dos conteúdos culturais do país, próprios da ancestralidade indígena e africana, reprimidos pela colonização. Entendida enquanto “concepção filosófica da existência” a antropofagia é tomada não apenas para marcar uma posição estética, mas uma posição política diante da força da racionalidade eurocentrada. O Manifesto de Oswald evoca uma subjetividade antropófaga que se nutre de variadas referências culturais sem, no entanto aderir absolutamente a nenhuma delas.

Assim sendo, percebo na antropofagia oswaldiana um paralelo com a *consciência mestiza* reivindicada por Gloria Anzaldúa (2005), que defende uma reconstrução identitária das mulheres chicanas, exatamente a partir da valorização da pluralidade do entre lugar da fronteira. Uma consciência que transforma sua ambivalência em outra coisa, que não se assenta sobre uma identidade fixa e hierarquizada, caminhando para fora do pensamento convergente. Configurando-se assim da mesma forma que a antropofagia como devoração das “inquisições exteriores”, para ir contra “a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud para recriar a realidade sem complexos, sem loucura” (OSWALD, 1976: 6).

Tal consciência mestiza/antropófaga demandaria, portanto a articulação de um Corpo Sem Órgãos que rejeita ser instruído e organizado pela norma hegemônica procurando formas não estabelecidas de apreender, conhecer, experimentar e sentir o mundo. E que, portanto, subverte tal norma desconstruindo as relações de poder por ela instituídas.

Por consequência tal perspectiva também exigiria outro modo de se relacionar, compreender e produzir o território. Um modo antropófago que engendraria um território antropófago. Focado na centralidade do corpo, dos sentidos e das relações pessoais, na comunicação e evidência dos elementos da natureza. Se opondo as práticas e à ordem que mercantilizam o território e, portanto rejeitando a especulação e a segregação espacial.

Portanto, percebo no Movimento pelo Parque do Bixiga formado por membros do Teatro Oficina, artistas, moradores, comerciantes, artesãos, lideranças políticas e religiosas do bairro a tradução de uma perspectiva antropófaga de apropriação do território. Ao preservarem seu caráter popular os moradores do Bixiga conservaram suas raízes no bairro, o que os permite hoje encarnar uma “vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar” (SANTOS, 2006: 222). Assim, movido pelo desejo de preservar e valorizar seus vínculos e tradições, o movimento faz frente às estratégias dominantes que racionalizam o espaço ao projetar para um terreno privado a criação de um parque público onde os moradores possam: “ver, ouvir, estar, criar, praticar seus corpos em atividades físicas conjuntas, um lugar de encontros com o outro e com a natureza, onde a iluminação, insolação e aeração criarão um espaço de bem estar social”.

No lugar do condomínio de alto padrão que ameaça o patrimônio histórico e ecológico do Bixiga, a criação de um espaço público de convivência, reflorestado, que valoriza a diversidade cultural e os *elementos fundantes* do Bixiga *recalçados* pela urbanização desenvolvimentista: sua história, sua cultura, seu solo e sua mata. Potencializando o caldeirão antropófago do Bixiga que une escola de samba, teatro, cantinas, botecos, igreja e terreiro.

Fruto do desejo de diferentes classes populares, o movimento ao privilegiar a preservação da pluralidade de práticas, tradições e patrimônios culturais do bairro em detrimento de um empreendimento privado de alto padrão, rejeita e subverte a lógica neoliberal, como a perspectiva antropófaga o faz.

Contra as escleroses urbanas e contra o ***tédio especulativo*** que retiram da população pobre o direito de habitar no centro das cidades, o Movimento pelo Parque se configura como projeto de defesa, reconquista e ressignificação do território do Bixiga, pelas classes populares. Uma reconquista que une a defesa do meio ambiente, e da saúde pública aos anseios por mais espaços de troca e lazer para os moradores. Ao buscarem a reconexão com a natureza e com espaços de convivência comunitários, o movimento retoma as formas de uso do território próprios das aldeias indígenas e quilombos. Promovendo o desrecale de relações territoriais, esmagadas pelo processo civilizatório, que se pautavam pela ***distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários*** e desconheciam as noções de ***urbano, suburbano, fronteiro e continental*** construídas pelo homem branco ocidental.

O Movimento desmontaria assim o totem inviolável da propriedade privada, transformando em totem o tabu da distribuição. Construindo dessa forma, uma espécie de *Revolução Caraíba* urbana, ao criarem a imagem de um território livre e matriarcal: sem a especulação, hierarquização, segregação e exploração próprias do capital imobiliário. Preservando a dinâmica cultural, econômica e social, do Bixiga, além de reforçar e criar novos elos entre os moradores e o bairro.

Ao compor uma relação antropófaga com o território, privilegiando a troca da coletividade em detrimento da individualização, favorecendo conexões e interações entre os sujeitos, o Parque do Bixiga permitiria o florescimento da “amabilidade urbana” como proposto por Sansão (2014). A qualidade urbana daqueles espaços que promovem a proximidade e intimidade. Um espaço feliz, como formulado por Bachelard (1957 apud SANSÃO, 2014: 72), verdadeiramente habitado, que evoca o sentido de casa enquanto lugar de abrigo, proteção, refúgio e conforto.

O Movimento pelo Parque do Bixiga traduziria uma perspectiva antropófaga não apenas por derivar dos projetos urbanísticos antropófagos de Lina Bo Bardi, mas por ser fruto de uma diversidade de vozes que lutam contra as imposições urbanas neoliberais pela preservação e totemização de sua diversidade. Impulsionado pela trajetória do Teatro Oficina o Movimento pelo Parque do Bixiga permitiria que o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade fosse tomado como referência tanto para o desenvolvimento de políticas de urbanização quanto para a compreensão de disputas pelo território urbano na contemporaneidade.

Ao tomar o Direito à Cidade como o direito não apenas de mudá-la (HARVEY, 2012), mas de usar e se apropriar dela de acordo com desejos e necessidades íntimas de seus habitantes, compreendo que o Direito à Cidade é também o Direito à Cultura: o direito de desejar e significar existências. Assim sendo, quando o Movimento pelo Parque do Bixiga reivindica formas alternativas, contra hegemônicas de se relacionar, significar e viver na cidade, ele reivindica o direito de existir no território urbano de acordo com desejos e sonhos, mas também reivindica implicitamente o direito do sujeito desejar e sonhar.

Pois como formula Anzaldúa, nenhuma transformação acontece de fato no ‘mundo “real”’ sem que antes aconteça nas imagens em nossas mentes, ou seja, sem que antes seja desejada e sonhada. Foi o sonho antropófago da preservação e da comunhão que inviabilizou empreendimentos gentrificadores que ameaçam a preservação da história, da tradição e da memória do Bixiga. Porque sonhos produzem táticas contra as estratégias dominantes. E quando juntos, sonhos e táticas materializam no presente um futuro plural, igual e concreto, no qual as raízes segregadoras terão sucumbido à força da terra.

“Desta terra, nesta terra, para esta terra. E já é tempo”.

Oswald de Andrade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALMEIDA, Camila. *Nos órgãos de patrimônio em SP, a ordem é “liberar geral”*. Revista Exame, 29 de novembro de 2017. Ver em: <https://exame.abril.com.br/brasil/nos-orgaos-do-patrimonio-em-sp-a-ordem-e-liberar-geral/> Acesso em: 25 de mai. 2018.
- ALMEIDA, R. M. de. *Eros e Tântatos: a vida, a morte, o desejo*. São Paulo: Loyola, 2007.
- AMARAL, Brenda. *Bixiga Insurgente: O Teatro Oficina e a luta em escala Urbana*. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Centro De Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação. São Paulo, 2019.
- AMARAL, Sérgio da Fonseca. *Oswald de Andrade e a Revolução Caraíba – Terra Sem Mal E Pindorama*. In: XIV Congresso Internacional Abralic - Fluxos e Correntes: trânsitos e traduções literárias, 29 de Junho a 03 de Julho de 2015. Anais Eletrônicos, ISSN 2317-157X. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=1013> Acesso em: 25 de mar. 2020.
- ANDRADE, Antonieta Marília de. *Oswald e Maria Antonieta – Fragmentos, memória e fantasia*. Remate de males. Campinas: Unicamp, nº 6, 1986.
- ANDRADE, Oswald de. *O manifesto antropófago*. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- _____. *Obras Completas v. Ponta de Lança Polêmica*. In: *Do Teatro, que é bom*. Rio de Janeiro: CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S. A. 1971.
- ANZALDÚA, Gloria. *Como domar uma língua selvagem*. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa, nº 39, 2009.
- _____. *La consciência de la mestiza / rumo a uma nova consciência*. In: Revista Estudos Feministas. Vol. 13, nº 3. Florianópolis, set/dec 2005.
- ANDREOLLI, Rodrigo; ZOÉ, Cafira. *Bixiga, espaço ameaçado*. In: Blog da Redação. 26 de fev. 2016. Disponível em: <https://outraspalavras.net/blog/bixiga-espaco-ameacado/> Acesso em: 17 de jun. de 2020.
- ARAÚJO, James Amorim. *Sobre a cidade e o urbano em Henri Léfèbvre*. In: GEOUSP - Espaço e Tempo, São Paulo, Nº31, pp. 133 - 142, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74258> Acesso em: 03 de fev. 2020.
- ARTAUD, Antonin. *Eis Antonin Artaud*. In: MÈREDIEU, Florence. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. Para acabar com o julgamento de Deus. Em: Escritos de Antonin Artaud (Cláudio Willer, Trad.). Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1983.

AYRES, Bisa Junqueira. Oficina, um novo teatro. **Jornal da Bahia**, Salvador, 29 de maio de 1971.

AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares. *Antropofagia - palimpsesto selvagem*. Dissertação. Programa de Pós- Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04082016-165033/pt-br.php> Acesso em: 12 de out. 2019.

A IDEOLOGIA da Rua. Teatro e Circunstância. Direção: Amilcar M. Claro. Produção SescTv, São Paulo, Brasil.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 1987.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira; com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 9.ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARBOSA, Jorge Luíz. *Territorialidades da Cultura Popular na Cidade do Rio de Janeiro*. pragMATIZES - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10393/7232> Último acesso em: 17 de jun. de 2020.

BATALLER, Maria Alba Sargatal. *O ESTUDO DA GENTRIFICAÇÃO*. Revista Continentes (UFRRJ), ano 1, n. 1, 2012. Disponível em: <http://www.tiagomarin.com/continentes/index.php/continentes/article/view/5> Acesso em: 24 de abr. 2020.

BIONDO, Lazara Daniele Guidio. *O Direito de Propriedade Privada e a Constitucionalização do Direito Civil*. DireitoNet. 26 de outubro de 2006. Disponível em: <https://www.direitonet.com.br/artigos/exibir/2928/O-Direito-de-Propriedade-Privada-e-a-Constitucionalizacao-do-Direito-Civil> Último acesso em: 17 de jun. de 2020.

BITELLI, FÁBIO MOLINARI. *Dimensões da Hospitalidade nas Manifestações Culturais do Bixiga, São Paulo/SP*. Programa de Mestrado em Hospitalidade, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2017.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800* / Peter Burke ; tradução Denise Bottmann. — São Paulo : Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANETTIERI, Thiago. *A cidade capitalista na produção dos excluídos e os excluídos na produção da cidade capitalista: o paradoxo da exclusão urbana*. Geoiंगा: Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia Maringá, v. 8, n. 1, p. 64-83, 2016 ISSN 2175-862X (on-line). Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Geoiंगा/article/view/49334> Acesso em: 23 de mar. 2020.

CARLSON, Marvin. *A cidade como teatro*. O Percevejo. Revista de teatro, crítica e estética. Volume 4 n. 1 agosto-dezembro de 2012.

CARNEIRO, Júlia Dias. *'Queermuseu', a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio*; BBC News Brasil no Rio de Janeiro; 16 agosto 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250> Acesso em: 28 de jun. 2018.

CARVALHO. Jacques Elias de. *RODA VIVA (1968) DE CHICO BUARQUE: A DRAMATURGIA E A CENA TEATRAL SOB A ÓTICA DA CRÍTICA ESPECIALIZADA*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2004 Vol. I Ano I nº 1.ISSN: 1807-6971 Disponível em: www.revistafenix.pro.br Acesso em: 17 de jun de 2020.

CASTILHO;Lisboa. *O Mau Selvagem: A Apropriação do Mito Freudiano de Totem e Tabu por Oswald de Andrade no "Manifesto Antropófago"*. Em Tese Belo Horizonte v. 23 n. 1 jan.-abr. 2017. pág 119-132. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/11863> Acesso em: 24 de nov. 2019

CEPPAS, Filipe. *Antropofagia e diferença: o matriarcado de Oswald como perspectiva anti-edipiana*. Revista Latinoamericana do Colégio Internacional de Filosofia nº2, 2018). Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/36996> Acesso em: 17 de abr. 2020.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CERTEAU, Michel de. *The practice of everyday life*. Trad. S. Rendall. Berkeley: University of California. Press, 1984.

CHAMIE, Mário. Freud, Oswald de Andrade e Antropofagia. In: Revista de Cultura Agulha. Fortaleza, São Paulo - janeiro de 2005. Disponível: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag43chamie.htm> Acesso em: 18 de mar. 2020.

CIDADE DE SÃO PAULO. *Bixiga*. Disponível em: <http://www.cidadedesao paulo.com/sp/oque-visitar/atrativos/pontos-turisticos/4371-bixiga>. Acesso em: 01 de set. 2017.

COMAS, Carlos E. *Lina Bo Bardi*. Ponto Crítico. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo. Instituto de arquitetura e urbanismo, IAU-USP. São Paulo, n. 20, 2014.

CORRÊA, Martinez. “O artista é a arma da revolução”. Entrevista para Eliane Azevedo. O Dia 10/01/1988. Disponível em:

<http://teatroficina.com.br/o-artista-e-arma-da-revolucao/> Acesso em 05 de abr. 2019.

_____. *Poder de subversão da forma*. In: CORRÊA, José Celso Martinez.. Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958 – 1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Fundador do Teatro Oficina dedica sua vida à libertação artística e sexual*. Entrevista concedida à Otávio Paz. Revista Trip 24/10/2011. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/ze-celso> Acesso em: 13 de mai. 2020.

_____. *O Rei da Vela 2018/Evoé Momo*. In: Blog do Zé Celso, 2018.

Disponível em:

<https://blogdozelcelso.wordpress.com/2018/02/11/o-rei-da-vela-2018-evoe-momo/>

Acesso em: 13 de mai. 2020.

_____. *José Celso Martinez Corrêa: ‘Ou você ia para a luta armada ou para o desbunde’*. O Globo online, 2014. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/jose-celso-martinez-correa-ou-voce-ia-para-luta-armada-ou-para-desbunde-11957195> Acesso em: 25 de abr. 2020.

_____. “O artista é a arma da revolução”. Entrevista para Eliane Azevedo. O Dia 10/01/1988. Disponível em: <http://www.teatroficina.com.br/posts/141> Último acesso em 17 de jun. de 2020.

CUNHA, Martin Vasques da. O que pensa Roger Scruton, o “guru” da nova direita brasileira. Gazeta do Povo, 10 de abril de 2018. Disponível em:

<https://www.gazetadopovo.com.br/ideias/o-que-pensa-roger-scruton-oguru-da-nova-direita-brasileira-cj4jadvgwc6tlo6kgsd5mimxe/> Acesso em 20 de jun. 2018.

EAGLETON, Terry. A ideia de cultura. Lisboa: Temas e Debates — Actividades Editoriais, L.da, 2001.

ENNE, Ana Lúcia. RIBEIRO, Lia. “*Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala*”: as interdições discursivas e a construção da distinção em três episódios envolvendo processos de hibridização entre o “mundo da academia” e o “mundo do funk”; Salvador: IX ENECULT, 2013.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora UNB, 2001.

FERNANDES, Nathan. *O que representam as obras que causaram o fim da exposição Queermuseu*. Revista Galileu, 13 de setembro de 2017. Disponível em:

<https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2017/09/o-que-representam-obras-que-causaram-o-fim-da-exposicao-queermuseu.html> Acesso em: 23 de mai. 2018

FELIZES, Pedro Vaz. *Lina Bo Bardi e o Teat(r)o Oficina*. Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Portugal, 2013 e

<https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/jaceguai/3843/> Acesso em: 17 de jun de 2020.

FIGUEREDO, César Alessandro. A Ditadura Militar no Brasil e o Teatro: Memória e Resistência da Classe Artística. In: Revista Eletrônica de Ciência Política, vol. 6, n. 2, 2015. ISSN 2236-451X. Disponível em:

<https://revistas.ufpr.br/politica/article/view/44240> Acesso 23 de mar. 2020.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes. 1989

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1999.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos* / Sigmund Freud; tradução de Paulo César de Souza. — 1a ed. — São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HADDAD, Amir. *Reflexões sobre os Vinte Anos de Experiência do Grupo de Teatro Tá Na Rua*. Trans/Form/Ação, São Paulo, 24: 153-161, 2001. Disponível em:

<https://philpapers.org/rec/HADRSO> Acesso em: 27 de mai. 2020.

HOLLANDA, Heloísa. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LIMA, Alessandro Luís Lopes de. *Vestígios de um quilombo paulistano: uma análise da paisagem arqueológica do bairro do Bixiga*. Argumentos, vol. 17, n. 1, jan./jun. 2020. Departamento de Ciências Sociais, Unimontes-MG ISSN: 2527-2551 (online). Disponível em: <https://doi.org/10.32887/issn.2527-2551v17n1p.153-177> Acesso em: 04/03/2020 Acesso em: 24 de abr.2020.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista*. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 31-42, jul.-dez. 2007.

LIMONGI, Joana Alice Pinheiro. *Fazer um múltiplo brasileiro: José Celso Martinez Corrêa, Uzya Uzona E a montagem de Os Sertões*. (Dissertação) Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília – UnB. Brasília, 2008.

LODY, Jorge. *MODERNIZAÇÃO E URBANIZAÇÃO: IMPACTOS DA POLÍTICA DESENVOLVIMENTISTA NA CIDADE DE SÃO PAULO - 1956/1960*. (Dissertação) Escola de Administração de Empresas de São Paulo Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 1993.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

MAGALDI, Sabato. *Teatro da Ruptura* Oswald de Andrade. São Paulo, Global, 2004.

MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. Cem anos de teatro em São Paulo. São Paulo, Editora Senac. 2000.

MARQUES, Alan. *Fora do governo, Calero acusa Geddel de pressioná-lo para liberar obra*. Folha de São Paulo, 01 de setembro de 2016. Ver em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/11/1833696-fora-do-governo-calero-acusa-geddel-de-pressiona-lo-para-liberar-obra.shtml> Acesso em: 12 de mai. 2018.

MELO, José Patrício Pereira; MONTEIRO, Wesley Gomes. *A Propriedade e sua Função Social: uma visão contemporânea do Direito Civil Constitucional*. Revista Direito & Dialogicidade - Crato, CE, vol. 4 , n. 2, jul./dez. 2013.

NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1989.

NASCIMENTO, Evando. *A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico*. Gragoatá, Niterói, n. 39, p. 376-391, 2. sem. 2015.

PALLAMIN, Vera. *ARTE URBANA São Paulo: Região Central (1945-1998)* Obras de

PANORAMA TEAT(R)O Oficina - Zé Celso e Marcelo Drummond, 2001. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WwltCHmc_rs Acesso em: 23 de mai. 2019.

PEIXOTO, Fernando. *A Fascinante e imprevisível trajetória do Oficina (1958-1980)*. Dionysos. N.26, 1982.

PROJETO DE LEI 805/2017 - PARQUE DO BIXIGA. Parque do Bixiga. Disponível em: <https://medium.com/@parquedobixiga> Acesso em: 25 de ago. de 2018.

PATRIOTA, Rosângela. *A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo*. História vol.22 no.1 Franca 2003. ISSN 0101-9074 On-line version ISSN 1980-4369. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742003000100006> Acesso em: 04 de mai. 2019.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO. *Resolução no. 22/2002* Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/49c99_22_T_Bairro_da_Bela_Vista.pdf

QUIJANO, ANIBAL. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2005.

ROLNIK, Suely. *Subjetividade Antropofágica / Anthropophagic Subjectivity*. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. P. 128-147.

SANTOS, Ana Cristina dos. *Fronteiras da identidade: o texto híbrido de Gloria Anzaldúa*. SURES, Revista Digital do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História- Universidade Federal da Integração Latino-Americana-UNILA. ISSN

2317-2738, N. 1, 2013. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/6>
Acesso em: 07/03/2019

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das Emergências*. Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 63 | 2002, colocado online no dia 01 Outubro 2012, criado a 30 Setembro 2016.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: EDUSP, 2006.

SOUZA, Marcelo Lopes de . Semântica urbana e segregação: Disputa simbólica e embates políticos na cidade "empresarialista". In: VASCONCELOS, Pedro de Almeida; CORRÊA, Roberto Lobato; PINTAUDI, Silvana. (Org.). *A cidade contemporânea: Segregação espacial*. 1ed.São Paulo: Contexto, 2013, v. , p. 127-146

SOUZA, Maria Angélica Rodrigues de. *Quando os corpos se fazem arte: uma etnografia sobre o Teatro Oficina*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Carlos, São Paulo, 2013.

TEATRO OFICINA Uzyna Uzona. *Teatro e Circunstância*. Direção: Amilcar M. Claro. Produção SescTv, São Paulo, Brasil. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=5IoiRyw2IU0> Acesso em: 10 de jun. 2020.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. *COSMOLOGIA DO ANHANGABAÚ DA FELIZ CIDADE*. Disponível em:
<http://teatrooficina.com.br/anhangabau-da-felizcidade/cosmologia/> Acesso em: 5 de agosto de 2017

TEATRO OFICINA Uzyna Uzona. *Bixiga, Oficina e Zé Celso na Câmara + Encontro com Holiday* #Parque do Bixiga. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=Y39G_z-Vyi0 Acesso em: 02 de set. de 2018.

TORRE, Bruna Della. *Crítica da tragédia, crítica da farsa: comentário sobre a encenação da peça Roda Viva, pelo teatro Oficina*. Revista Café com Sociologia | v.8, n.1. pp. 14-25. jan./jul., 2019 .ISSN: 2317-0352. Último Acesso em: 17 de jun. de 2020.

UNESCO, *Convenção Para Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. Paris, 2005.

WHY BEAUTY MATTER. Direção de Louise Lockwood. Londres: BBC Two, 2009 (60 min.), son., color. Tradução de Beatriz Angelim. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=bHw4MMEnmpc> Acesso em: 27 de ago. 2018.

WILLIAMS; Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

**ANEXO I - Resposta da Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona
sobre o veto do projeto de lei que cria o Parque do Bixiga,
PL 805/2017**

O Prefeito em exercício, com fundamentação argumentativa parcial para o veto dado, usa artigos constitucionais municipais e estaduais para sustentar a decisão apoiada em alegações incorretas das áreas técnicas das Secretarias adjuntas. Ao analisar os artigos mencionados como justificativa ao veto, percebemos que eles não entram em discordância com o propósito do PL(805/2017), como argumenta Eduardo Tuma. Trata-se de uma decisão de cunho estritamente político, já que a Prefeitura definitivamente dispõe de meios para sua viabilização.

TRECHOS E RESPOSTAS À PUBLICAÇÃO NO DIÁRIO OFICIAL, DIA 13
DE MARÇO DE 2020 (TRECHO DA JUSTIFICATIVA DO VETO PUBLICADO NO
D.O.).

“De acordo com a justificativa apresentada, a proposta objetiva autorizar a criação de parque público na área referida em seu artigo 1º, delimitada pelas Ruas Jaceguai, Abolição, Japurá e Santo Amaro, no Distrito da Sé, por ser a região mais adensada da Cidade. Não obstante seu intuito meritório, a medida não reúne condições de ser convertida em lei, impondo-se seu veto total, na conformidade das razões a seguir aduzidas.”

(RESPOSTA DO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA)

Argumentando que “a medida não reúne condições de ser convertida em lei”, o prefeito sugere ser o PL(805/2017) inconstitucional ou contrário ao interesse público, o que se configura num falso argumento tendencioso, uma vez que todas as condições legais são atendidas em sua formulação, além do projeto de lei gozar de grande interesse público - quase 400 instituições civis e milhares de pessoas da sociedade civil apoiam esta “medida”.

(TRECHO DA JUSTIFICATIVA DO VETO PUBLICADO NO D.O.)

“Inicialmente, cabe assinalar que a área delimitada na propositura é composta por terrenos particulares, fazendo-se necessária, para a implantação do parque, a sua desapropriação.”

(RESPOSTA DO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA)

A função social da propriedade e o interesse público incontestável desta área justificam o uso de instrumentos urbanísticos legais para torná-la pública, como a desapropriação. E segundo o DECRETO-LEI Nº 3.365, DE 21 DE JUNHO DE 1941, que dispõe sobre desapropriações por utilidade pública, os seguintes artigos mencionam que:

Art. 2o Mediante declaração de utilidade pública, todos os bens poderão ser desapropriados pela União, pelos Estados, Municípios, Distrito Federal e Territórios.

Art. 8o O Poder Legislativo poderá tomar a iniciativa da desapropriação, cumprindo, neste caso, ao Executivo, praticar os atos necessários à sua efetivação.

Portanto, é inválida a afirmação de que apenas a gestão administrativa pode desapropriar; o Poder Legislativo também pode tomar esta iniciativa, e este não é assunto de competência privativa apenas do Executivo, conforme erroneamente mencionado no veto. Quanto à necessidade, interesse e pertinência da adoção dessa medida citada no veto, no mesmo decreto sobre desapropriação, considera-se entre os casos de utilidade pública:

k) a preservação e conservação dos monumentos históricos e artísticos, isolados ou integrados em conjuntos urbanos ou rurais, bem como as medidas necessárias a manter-lhes e realçar-lhes os aspectos mais valiosos ou característicos e, ainda, a proteção de paisagens e locais particularmente dotados pela natureza;

Pela configuração dos terrenos, o Parque do Bixiga tem como um de seus objetivos a citada preservação e conservação dos monumentos históricos e artísticos que compõe os limites no bairro do Bixiga, sendo necessária a desapropriação para utilidade pública e pertinente, sim.

Também ignora-se que o zoneamento do terreno do Parque do Bixiga é definido como ZOE (Zona Especial de Operação Ambiental) pelo último Plano Diretor. Sua regulamentação e definição através de um PIU (Projeto de Intervenção Urbana) propicia destinar a área para ‘atividades de características únicas’ - um parque, por exemplo.

Desta forma, a desapropriação e o conseqüente desembolso da prefeitura para viabilizá-la não precisa ser considerada como último recurso para criação do Parque, pois o zoneamento atual do terreno viabiliza a utilização de instrumentos urbanísticos como a TDC (Troca do Direito de Construir) necessária para avançar na tramitação.

(TRECHO DA JUSTIFICATIVA DO VETO PUBLICADO NO D.O.)

“Imperioso observar, assim, que a propositura acaba por legislar sobre matéria atinente à organização administrativa, incorrendo em ingerência nas atribuições e atividades da Administração Pública Municipal, com interferência em assuntos da competência privativa do Executivo.

Isso porque a medida aprovada, ao autorizar o Poder Executivo a criar o Parque Municipal do Bixiga, já delimita sua estrita localização, implicando na verdadeira determinação de adoção de providências de cunho estritamente administrativo, a culminar com a incorporação ao patrimônio municipal de mais um bem público, em contrariedade às previsões dos artigos 70, inciso VI e 111 da Lei Orgânica do Município de São Paulo.”

(RESPOSTA DO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA)

A decisão do prefeito interino e sua argumentação não encontram fundamento nos próprios artigos das leis a que se referem.

“Art. 70 - VI - administrar os bens, a receita e as rendas do Município, promover o lançamento, a fiscalização e arrecadação de tributos, autorizar as despesas e os pagamentos dentro dos recursos orçamentários e dos créditos aprovados pela Câmara Municipal; “

“Art. 111 - Cabe ao Prefeito a administração dos bens municipais, respeitada a competência da Câmara Municipal quanto àqueles utilizados em seus serviços.”

Em nenhum dos Art. citados diz-se da improbidade de adquirir “mais um bem público”, como se refere Tuma.

Ao mesmo tempo o artigo 13 da mesma Lei Orgânica, que, em seu inciso I, estabelece ser de competência da Câmara Municipal "legislar sobre assuntos de

interesse local". Entende-se a criação do Parque do Bixiga como sendo assunto de interesse local, de modo a garantir a pertinência da iniciativa da Câmara Municipal.

(TRECHO DA JUSTIFICATIVA DO VETO PUBLICADO NO D.O.)

“Acresça-se, nesse sentido, que, segundo manifestação técnica da Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente, o terreno objeto da propositura não se encontra entre as áreas eleitas como prioritárias pelo Plano Diretor Estratégico (Lei nº 16.050, de 31 de julho de 2014) para a finalidade de parque, não havendo no local, ademais, vegetação significativa nem vegetação remanescente do Bioma Mata Atlântica.”

(RESPOSTA DO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA)

O argumento do precedente (o terreno em questão não tem adensamento verde) é ilógico do ponto de vista de uma ação administrativa que se propõe repensar o processo de urbanização de uma metrópole saturada de construção, onde as “leis” de mercado guiaram os planos diretores até então produzidos. A matriz original desta cobertura vegetal no Bixiga foi aniquilada justamente por este tipo de pensamento.

São Paulo, em seu processo histórico urbanístico, ignorou a sua geografia, repleta de deltas de rios e muitos córregos que atravessam a cidade. Ainda no mês passado, a cidade sofreu por estas escolhas: a hiper impermeabilização do seu solo, durante as tempestades de verão, resultou numa catástrofe ambiental e inúmeras mortes. A população não propõe um parque no Bixiga para preservar um parque florestal urbano, mas para criar um. A criação deste parque cumpre uma função ambiental clara, e se a cidade acumula tragédias ambientais e doenças pela escassez de áreas verdes, é obrigação dos órgãos públicos abrir mais clareiras, traçar um plano de reflorestamento urbano e de recuperação dos biomas.

De acordo com o Sistema de Áreas Protegidas, Áreas Verdes e Espaços Livres elencado no artigo 268, é objetivo do poder municipal (tanto legislativo quanto executivo):

- I - ampliar a oferta de áreas verdes públicas;
- II - recuperar os espaços livres e as áreas verdes degradadas, incluindo solos e cobertura vegetal;

VIII - implementar instrumentos de incentivo à conservação de espaços livres e de áreas verdes particulares previstos no Estatuto da Cidade e na legislação ambiental;

XIII - adotar mecanismos de compensação ambiental para aquisição de imóveis destinados à implantação de áreas verdes públicas e de ampliação das áreas permeáveis

XI - estruturar mecanismos de proteção à biodiversidade, em consonância aos preceitos da Convenção-Quadro das Nações Unidas sobre a Biodiversidade e ao Plano Municipal de Estratégias e Ações Locais pela Biodiversidade da Cidade de São Paulo

XIII - adotar mecanismos de compensação ambiental para aquisição de imóveis destinados à implantação de áreas verdes públicas e de ampliação das áreas permeáveis;

XVII - apoiar e incentivar a agricultura urbana nos espaços livres;

XVIII - priorizar o uso de espécies nativas e úteis à avifauna na arborização urbana

Art. 267. São objetivos do Sistema de Áreas Protegidas, Áreas Verdes e Espaços Livres:

I - proteção da biodiversidade;

III - proteção e recuperação dos remanescentes de Mata Atlântica;

IV - qualificação das áreas verdes públicas;

Inclusive, na Seção V, sobre Áreas Verdes, é mencionado que:

2º Por lei, ou por solicitação do proprietário, áreas verdes particulares poderão ser incluídas no Sistema de Áreas Protegidas, Áreas Verdes e Espaços Livres.

Contrariamente aos argumentos abstratos e infundados relativos ao terreno em questão, existem sim vegetação e fauna significativas para as proporções insalubres do adensado bairro do Bixiga, que precisam ser levadas em consideração pelos poderes públicos. Além disso, a Secretaria do Verde e do Meio Ambiente, em sua competência, não bastasse desconsiderar a importância destas áreas verdes remanescentes - que já são mínimas na região - simplesmente ignora o curso do Rio Bixiga e do lençol freático que atravessa o terreno e nem sequer os menciona: grave negligência por parte desta Secretaria.

No epicentro de São Paulo, o bairro do Bixiga ocupa o pior indicador de área verde na cidade e concentra uma das maiores ilhas de calor de São Paulo. É um equívoco que apenas 1 dos 109 parques em planejamento na cidade esteja na região administrativa da subprefeitura da Sé.

(TRECHO DA JUSTIFICATIVA DO VETO PUBLICADO NO D.O.)

“Anote-se, ainda, que não há indicação dos recursos necessários para fazer frente à despesa de grande vulto decorrente da criação e manutenção do cogitado parque, em desatendimento à Lei de Responsabilidade Fiscal (Lei Complementar federal nº 101, de 4 de maio de 2000), bem como ao artigo 25 da Constituição do estado de São Paulo.”

(RESPOSTA DO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA)

O texto base da criação do Parque do Bixiga não inclui, em seu escopo, detalhamento de sua infraestrutura mínima, funcionamento e gestão (apesar de já existirem consistentes propostas públicas a respeito destas questões). Primeiramente, o PL(805/2017) somente delimita uma área de interesse público que virá a ser um Parque público; a implantação da infraestrutura deste Parque se dará em etapas posteriores à aprovação municipal da lei em questão. Os argumentos dados pelo prefeito interino não correspondem aos objetivos primeiros da PL(805/2017).

O Estatuto da Cidade estimula e legitima iniciativas populares na criação “de projeto de lei e de planos, programas e projetos de desenvolvimento urbano“, viabilizadas pela “gestão compartilhada”, “gestão democrática” e “gestão orçamentária participativa”. Mas a administração pública insiste no argumento da escassez orçamentária para alienar e convencer a população de um modelo único de gestão, para vetar iniciativas populares e justificar privatizações.

O artigo 181 da Lei Orgânica menciona que “O Município, mediante lei, organizará, assegurada a participação da sociedade, sistema de administração da qualidade ambiental, proteção, controle e desenvolvimento do meio ambiente e uso adequado dos recursos naturais, para coordenar, fiscalizar e integrar as ações de órgãos e entidades da administração pública direta e indireta, no que respeita a:

V) Definição, implantação e controle de espaços territoriais e seus componentes a serem especialmente protegidos, sendo a sua alteração e/ou supressão permitidos somente através de lei específica”.

O Bixiga é um bairro conhecido por ter historicamente a cultura e autonomia de debater e propor projetos urbanos, planos de bairro, de organizações sociais que propõe gestões coletivas e compartilhadas, somados a uma série de ONGs e coletivos autogeridos que garantem sua continuidade independente ou em parceria com poder público. Aquisição de um parque pela prefeitura não significa antes de tudo, ônus!

(TRECHO DA JUSTIFICATIVA DO VETO PUBLICADO NO D.O.)

“Por fim, as leis que tratam de organização administrativa e matéria orçamentária são de iniciativa exclusiva do Chefe do Executivo, por força do disposto no artigo 37, §2º, inciso IV da Lei Orgânica, razão pela qual a propositura acaba por invadir a esfera de competências próprias do Executivo, incidindo, portanto, em vício de iniciativa”

(RESPOSTA DO TEATRO OFICINA UZYNA UZONA)

A proposta do Parque do Bixiga abrange necessidades vitais reivindicadas há décadas pela população, tais como saúde pública, meio ambiente, cultura. O projeto do Parque do Bixiga sintetiza 40 anos de reivindicações públicas. A PL(805/2017) não se trata de um mero “vício de iniciativa”, mas trata-se sim de uma iniciativa singular de suma importância para a existência do Bairro do Bixiga e a cidade de São Paulo e seus viventes.

SOBRE O INTERESSE PÚBLICO DA LUTA

Foi entregue nas Secretarias adjuntas ao Executivo vasto documento com pareceres técnicos abordando perspectivas ambientais-culturais dos 40 anos desta luta, assinados por Aziz Ab’Saber, Candido Malta, José Miguel Wisnik e Ivan Maglio, entre outros. Além destes, constam no documento: O abaixo-assinado com centenas de assinaturas de instituições e sociedade civil pedindo a imediata criação do Parque do Bixiga; imagens de projetos para a área do referido parque que remontam aos anos 80, da autoria de Lina Bo Bardi e Marcelo Suzuki até os dias de hoje, na imagem do mais recente estudo para a área; reunião das matérias veiculadas na grande mídia nos últimos meses e uma cronologia dos marcos destes 40 anos.

O veto interrompe um processo democrático de transformação do terreno no Bixiga numa área pública, como alternativa ao projeto monumental dos condomínios pretendido pela Sisan, uma tragédia anunciada, já muito divulgada pela imprensa e em pelo menos 11 pareceres técnicos de figuras notórias e autoridades no patrimônio e nas

ciências ambientais, justificando, desde 1982 - ano em que Flávio Império escreveu seu parecer - o desastre ambiental, cultural, econômico e social caso algum empreendimento imobiliário seja construído no terreno.
