



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Geociências

RAQUEL DE PADUA PEREIRA

PRODUÇÃO CULTURAL PERIFÉRICA EM

SÃO PAULO - SP:

o drama da urbanização e suas representações artísticas

**Campinas
2023**

RAQUEL DE PADUA PEREIRA

**PRODUÇÃO CULTURAL PERIFÉRICA EM
SÃO PAULO - SP:
o drama da urbanização e suas representações artísticas**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Geografia, área de concentração Análise Ambiental e Dinâmica Territorial.

Orientadora: Dra. Adriana Maria Bernardes Da Silva

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA RAQUEL DE PADUA PEREIRA, E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. ADRIANA MARIA BERNARDES DA SILVA

Campinas
2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Geociências
Marta dos Santos - CRB 8/5892

P414p Pereira, Raquel de Padua, 1983-
Produção cultural periférica em São Paulo - SP : o drama da urbanização e suas representações artísticas / Raquel de Padua Pereira. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Adriana Maria Bernardes da Silva.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociências.

1. Geografia urbana. 2. Urbanização. 3. Planejamento urbano. 4. Produção cultural. 5. Processo criativo. I. Silva, Adriana Maria Bernardes da, 1967-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Geociências. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: The peripheral cultural production in São Paulo - SP : the drama of urbanization and its artistic representations

Palavras-chave em inglês:

Urban geography

Urbanization

Urban planning

Cultural production

Creative process

Área de concentração: Análise Ambiental e Dinâmica Territorial

Titulação: Doutora em Geografia

Banca examinadora:

Adriana Maria Bernardes da Silva

Catia Antonia da Silva

Alessandro Dozena

Silvia Lopes Raimundo

Kauê Lopes da Silva

Data de defesa: 15-12-2023

Programa de Pós-Graduação: Geografia

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-8764-5770>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3013003565472379>



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS**

AUTOR: Raquel de Padua Pereira

**“PRODUÇÃO CULTURAL PERIFÉRICA EM SÃO PAULO - SP: O DRAMA DA
URBANIZAÇÃO E SUAS REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS.”**

**“THE PERIPHERAL CULTURAL PRODUCTION IN SÃO PAULO - SP: THE
DRAMA OF URBANIZATION AND ITS ARTISTIC REPRESENTATIONS”**

ORIENTADORA: ADRIANA MARIA BERNARDES DA SILVA

Aprovada em: 15/12/2023

EXAMINADORES:

Profa. Dra. Adriana Maria Bernardes da Silva – Presidente

Prof. Dr. Kauê Lopes dos Santos

Profa. Dra. Catia Antonia da Silva

Profa. Dra. Silvia Lopes Raimundo

Prof. Dr. Alessandro Dozena

A Ata de Defesa assinada pelos membros da Comissão Examinadora consta no processo de vida acadêmica do aluno.

Campinas, 15 de dezembro de 2023.

Às pessoas que iluminam a periferia através da arte, ressignificando a cidade.

Ao Estopô Balaio e a todos os coletivos artísticos da Zona Leste de São Paulo.

À minha mãe Mercedes e à minha professora Ana Clara (in memoriam), pelo apoio ininterrupto em diferentes tempos, espaços, dimensões e linguagens.

AGRADECIMENTOS

Finalizar uma pesquisa que se realizou num contexto político de ataque à ciência e às universidades brasileiras e em meio a uma pandemia mortífera é um feito realmente gratificante. Portanto, escrevo essas linhas aliviada por ter conseguido, mas também feliz e contente por, enfim, poder exercer o ato nobre de agradecer. Sozinha jamais haveria sido possível. E é bonito revisitar o percurso e reconhecer tanta gente importante envolvida. Sou muito grata.

O Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq apoiou a realização deste trabalho (140478/2019-1) na Unicamp; a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes (PRINT 88887.695483/2022-00 – Código de Financiamento 001) e também o CNPq (SWE-200813/2022-6) apoiaram o estágio internacional realizado na Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM. Os queridos Affonso e Giuseppina apoiaram a pesquisa nos períodos em que não tive bolsa de estudos. Agradeço imensamente.

Agradeço à minha orientadora, Adriana Bernardes, por ter recebido uma forasteira que trazia um tema de pesquisa pouco convencional. À Julie-Anne Boudreau, orientadora do estágio na UNAM, pela valiosa interlocução. À Rafaela Netto, pelo tratamento das imagens; ao Aluizio Marino e ao Juan Manuel, pela ajuda com os mapas. Ao Cris, Mauricio e Flavio, sempre dispostos a construir parcerias e a somar na pesquisa ao longo de todos esses anos.

Ao Coletivo Estopô Balaio, por literalmente abrir seu espaço para mim, especialmente a Jhoao Junnior, Ana Carolina Marinho, João Nyn, Anna Zêpa, Lisa Fernandes, Wemerson Nunes e Keli Andrade. Pelo acolhimento e pelos valiosos momentos de troca sobre o processo criativo da pesquisa, pela amizade construída, por acreditarem neste projeto. Sem vocês nada disso existiria. Meu máximo respeito e infinita admiração.

Às amigas que há décadas tecem minha geografia de afetos, cartografada em um belo mapa que representa São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Cidade do México e outras paragens: impossível citar todos os nomes aqui, mas vocês sabem bem quem são. Especialmente às amigas doutorandas/doutoras Livia, Micaela, Deise, Isabella e Daniela pela constante partilha sobre todas as dores e delícias dessa experiência; às amigas-irmãs Simone, Marina e Luciana, por nunca soltarem minha mão. Muito obrigada!

À família Padua, puro sangue da zona leste, minha origem e berço, que de todas as maneiras possíveis continua sendo colo e incentivo aonde quer que eu vá ou fique. Mamãe, padrasto, irmã, irmãos, sobrinhas e sobrinhos, que a partir deste trabalho terão, pela primeira vez, uma doutora na família. Muito do que está aqui é sobre nós também. Obrigada por tanto amor.

“Existem, no presente, uma nova efervescência e um novo ativismo que, mesmo inoculados pela ação dominante, admitem diferentes apropriações e outros sentidos. Afinal, não se interfere gratuitamente no tecido urbano. Aparecem novas luminosidades em espaços opacos (Santos, op. cit.), que modificam cenas, cenários, cenografias e personagens. Essas luminosidades correspondem a uma luta surda por virar acontecimento, que cada vez mais se articula à luta pela sobrevivência. Por que desconhecer essa luta surda e a força do acontecimento?”

Ana Clara Torres Ribeiro,
(*Dança dos Sentidos: na busca de alguns gestos*, 2010, p. 70-77).

RESUMO

Esta tese analisa os processos criativos inseridos no contexto da produção cultural periférica contemporânea na cidade de São Paulo - SP, sobretudo no que concerne aos seus nexos com a geografia e o processo de urbanização da metrópole. Parte-se do pressuposto de que a produção cultural periférica, ao longo de sua trajetória nas últimas décadas, se constrói como uma resposta à desigualdade socioespacial produzida ao longo da história territorial de São Paulo e no bojo da urbanização corporativa. A imposição da oferta desigual de equipamentos culturais em determinados lugares da metrópole é contextualizada em direção à tessitura das redes de coletivos culturais, que nos últimos anos despontaram como importantes atores políticos na luta pela implementação de políticas públicas específicas para a produção cultural periférica, entre outras demandas. Nesse sentido, recupera-se a importância do legado da tradição de teatro de grupo no campo da formação artística e política em São Paulo, a qual também se entrelaça com os conteúdos críticos da urbanidade e com a trajetória de coletivos culturais. Trabalha-se com um conjunto de hipóteses: a primeira é que o contexto socioespacial e as ações que se forjam na conjuntura da experiência urbana são matérias-primas do processo criativo de coletivos culturais. A segunda é que as obras que são produzidas no contexto desta produção cultural periférica, por sua vez, são portadoras de um projeto de cidade materializado em representações da urbanização através de linguagens artísticas. A terceira é que este projeto de cidade propõe usos contra-hegemônicos do território, situando a arte e a cultura e como práticas fundamentais da cidadania. Como exemplo de obra de arte que corresponde às representações geográficas da urbanização inserida nessa rede de produção cultural, analisam-se o processo criativo e o impacto do espetáculo teatral “A Cidade dos Rios Invisíveis”, do Coletivo Estopô Balaio, o qual articula ações culturais a partir do bairro Jardim Romano, no extremo leste da periferia de São Paulo - SP. O espetáculo é traduzido à tese a partir dos dados obtidos em trabalho de campo, realizado em caráter imersivo na metodologia observação-participante e em percursos etnográficos, bem como do diálogo com sua dramaturgia.

Palavras-chave: Geografia Urbana; Urbanização; Planejamento Urbano; Produção Cultural; Processo Criativo.

ABSTRACT

This thesis analyzes the creative processes inserted in the context of contemporary peripheral cultural production in the city of São Paulo - SP, especially with regard to its links with the geography and urbanization process of the metropolis. It is based on the assumption that peripheral cultural production, throughout its trajectory in recent decades, is constructed as a response to the socio-spatial inequality produced throughout the territorial history of São Paulo and in the midst of corporate urbanization. The imposition of the unequal supply of cultural equipment in certain places in the metropolis is contextualized towards the fabric of networks of cultural collectives, which in recent years have emerged as important political actors in the struggle for the implementation of specific public policies for peripheral cultural production, among others. demands. In this sense, the importance of the legacy of the group theater tradition in the field of artistic and political formation in São Paulo is recovered, which is also intertwined with the critical contents of urbanity and the trajectory of cultural collectives. We work with a set of hypotheses: the first is that the socio-spatial context and the actions that are forged in the micro-conjuncture of everyday life, in the urban experience, are raw materials for the creative process of cultural collectives. The second is that the works that are produced in the context of this peripheral cultural production, in turn, are carriers of a city project, materialized in representations of urbanization through artistic languages. The third is that this project proposes counter-hegemonic uses of the territory, placing art and culture as fundamental practices of citizenship. As an example of a work of art that corresponds to the geographical representations of urbanization inserted in this network of cultural production, we analyze the creative process and the impact of the theatrical show “A Cidade dos Rios Invisíveis”, by Coletivo Estopô Balaio, which articulates cultural actions from the Jardim Romano neighborhood, at the eastern end of the periphery. The show is translated into the thesis based on data obtained in fieldwork, carried out immersively using participant-observation methodology and ethnographic journeys, as well with the dialogue with its dramaturgy.

Keywords: Urban Geography; Urbanization; Urban Planning; Cultural Production; Artistic Process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa representando a diversidade de equipamentos culturais e sua distribuição na cidade de São Paulo	39
Figura 2 – Mapa da Lei de Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo.....	56
Figura 3 – Projeto de Saturnino de Brito para o Rio Tietê, no contexto da Comissão de Melhoramentos do Rio Tietê	79
Figura 4 – Acima, panorama da zona leste de São Paulo e relação de distância entre o Marco Zero, na Praça da Sé, e o Jardim Romano. Abaixo, área delimitada do Jardim Romano sobre a várzea do Rio Tietê.....	91
Figura 5 – Percorso do Prólogo (Ato 1) entre as estações Brás (centro) e Jardim Romano (zona leste) via Linha 12 – Safira da CPTM	94
Figura 6 – Mapa do Transporte Metropolitano de São Paulo – SP	95
Figura 7 – Mapa do percurso do Ato 2 pelas ruas do Jardim Romano.....	125

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Acima, pessoas passeiam em barcos no Rio Tietê, na altura do Clube de Regatas (início do séc. XX)	76
Imagem 2 – Acima, pessoas enfrentam enchente do Rio Tamanduateí, afluente do Tietê, no bairro do Bom Retiro (início do séc. XX)	76
Imagem 3 – Plataforma da estação Brás da CPTM, sentido Calmon Vianna - Temporada de 2022	97
Imagem 4 – Plataforma da estação Brás da CPTM, sentido Calmon Vianna - Temporada de 2019	98
Imagem 5 – Post-its que foram colados nos trens durante a temporada de 2019 de “A Cidade dos Rios Invisíveis”	100
Imagem 6 – Post-its que foram colados nos trens durante a temporada de 2019 de “A Cidade dos Rios Invisíveis”	102
Imagem 7 – À esquerda, o ator João Nyn performa no trem apontando para a paisagem da janela esquerda; à direita, com os post-its, convocando coragem para a travessia - Temporada 2019	104
Imagem 8 – Post-its que foram colados nos trens durante a temporada 2019 de “A Cidade dos Rios Invisíveis”	106
Imagem 9 – A atriz Ana Carolina Marinho performa no vagão do trem escrevendo e colando post-its pela superfície; à direita, lê-se em seu figurino o fragmento de As Cidades Invisíveis, de Calvino: “A cidade é um o pulso entre o que foi e o que ainda será” - Temporada 2022	106
Imagem 10 – Post-its que foram colados nos trens durante a temporada de 2019 de “A Cidade dos Rios Invisíveis”	107
Imagem 11 – Espectador-viajante contempla a paisagem da janela esquerda do trem na região do Tatuapé - Temporada 2022; paisagem da janela esquerda do trem: verticalização do bairro do Tatuapé, Viaduto Aricanduva e rugosidades da industrialização na zona leste sobre a várzea do Tietê - Temporada 2019 e 2022	108
Imagem 12 – Post-its colados nos suportes e no chão do vagão com os dizeres: “Qual é a sua cidade?”; “A Cidade responde suas perguntas?” e “Embaixo dos nossos pés corre um rio” - Temporadas 2019 e 2022	109
Imagem 13 – À esquerda, post-it pergunta “Quantas cidades cabem neste trajeto?”; à direita, diferentes post-its colados nos suportes formam a palavra PERSPECTIVA - Temporadas 2019 e 2022	110
Imagem 14 – No alto à esquerda, post-it faz referência ao sono do passageiro; no alto à direita, espectadora-viajante dorme em pé com o fone de ouvido do espetáculo - Temporadas 2016, 2019 -; abaixo, post-it intervém sobre placa de proibição de fumo com “É permitido sonhar neste local” - Temporada 2022	112
Imagem 15 – No alto, à esquerda e direita, João Nyn performa a metáfora das caixas de fósforo de Tiquatira no vagão lotado do trem em uma sexta-feira, temporada de 2019; acima, João Nyn escreve com os palitos de fósforo no piso do vagão, e cola post-it que se parte em dois, na porta do trem - Temporada de 2022	113
Imagem 16 – Post-its que foram colados nos trens durante a temporada de 2019 de “A Cidade dos Rios Invisíveis”	114
Imagem 17 – À esquerda, post-it colado na janela direita do trem, sobre a paisagem do bairro de Ermelino Matarazzo, pergunta: “Como resistir à cidade?” - Temporada 2016; à direita, espectador-viajante grava com celular a paisagem da região de Tiquatira, vista da janela esquerda - Temporada 2022	118
Imagem 18 – Post-its que foram colados nos trens durante a temporada de 2019 de “A Cidade dos Rios Invisíveis”	121
Imagem 19 – Post-its que foram colados nos trens durante a temporada de 2019 de “A Cidade dos Rios Invisíveis”	123
Imagem 20 – Post-it intervém sobre o nome da estação Jardim Romano, chamada aqui de “Cidade Alagada” - Temporada 2022	124
Imagem 21 – Post-its que foram colados nos trens durante a temporada de 2019 de “A Cidade dos Rios Invisíveis”	124
Imagem 22 – Saída da estação Jardim Romano; no alto, à esquerda, ensaio da cena da recepção do público, e à direita em dia de apresentação - Temporada 2019; acima, Ana Carolina Marinho procura os mapas das mãos dos espectadores - Temporada 2022	133

Imagem 23 – No alto, à esquerda, o espetáculo atravessa o semáforo da Avenida Diogo Costa Tavares (2022); à direita, Anna Zêpa performa no Bar do Zé (2019); embaixo, público acompanha cena ao redor do Bar do Zé, temporada 2019 (à esquerda) e 2022 (à direita)	134
Imagem 24 – No alto, à esquerda, elenco performa na frente do açougue fechado em dia de domingo (2022); à direita, transeuntes param para assistir a essa cena da rampa e calçada da estação Jardim Romano de trem (2019)	135
Imagem 25 – Esquina da Rua Adobe com Avenida Diogo Costa Tavares; à esquerda, elenco performa em frente ao muro grafitado com uma criatura metade peixe, metade mulher (2019); à direita, João Nyn performa e recebe o público diante do mesmo muro, grafitado com crianças num barco/geladeira (2022).....	138
Imagem 26 – No alto, à esquerda, elenco ensaia, e brinda em apresentação (direita) em frente à antiga lanchonete de Chica Lôra (2019); embaixo, esquerda e direita, mesma performance no mesmo local, com presença do público, que registra a cena (2022).....	139
Imagem 27 – Rua Adobe - No alto, à esquerda, ensaio em 2019, elenco completo recepciona o público com a batucada; à direita, apresentação em 2022.....	141
Imagem 28 – À esquerda (2022), Ana Carolina Marinho oferece rosa branca à encantada Lucia; à direita (2022), elenco lendo as linhas da cidade nas próprias mãos	142
Imagem 29 – Rua Adobe, (ensaio, 2019) - Bruno Fuziwara e Adrielly Resende performam a cena dos cachorros vira-latas, representando os artistas-moradores que interpretam suas próprias histórias	143
Imagem 30 – Rua Adobe (apresentação, 2022) - Bruno Fuziwara e Adrielly Resende performam a cena dos cachorros vira-latas, representando os artistas-moradores que interpretam suas próprias histórias	144
Imagem 31 – Rua Adobe; à esquerda, Keli Andrade interpreta Paulo Barqueiro (ensaio, 2019); à direita, Paulo Barqueiro interpreta a si mesmo (apresentação, 2022)	145
Imagem 32 – Elenco interpreta antigos moradores do bairro e se prepara para servir tapioca ao público (apresentação em dias diferentes, 2022	147
Imagem 33 – Rua Adobe; no alto, à esquerda e direita, Família Nada Consta performa na sacada do cortiço, acompanhados de Seu Zé (apresentação, 2019); abaixo, à esquerda e direita, corpo de baile performa na rua em interação com cena de Família Nada Consta (apresentação, 2022).....	149
Imagem 34 – Rua Adobe (apresentação em 2016) - instalação de um aquário com peixe e plantas sobre um bueiro sujo.....	150
Imagem 35 – Rua Adobe; no alto, à esquerda (ensaio, 2019), elenco infantil performa com a atriz Carol Piñeiro a cena da Medusa; à direita (apresentação, 2019), morador do bairro tira uma selfie em frente à performance desta cena; abaixo, direita e esquerda, performance do elenco infantil e Medusa (apresentação, 2020)	151
Imagem 36 – Rua Adobe - No alto, à esquerda (apresentação 2022), Adrielly Resende e Bruno Fuziwara performam a cena dos bueiros (apresentação, 2022); abaixo, instalação de aquário com peixes sobre um dos bueiros (apresentação, 2016)	153
Imagem 37 – Esquina da Rua Adobe com Rua Miguel de Quadros Marino; no alto, à esquerda (ensaio, 2019) João Nym e Ana Carolina Marinho brigam pela ausência de Jacira; à direita, morador do bairro cumprimentando a atriz em cena (apresentação, 2019); abaixo, à esquerda, vizinhos jogam em mesa de bar enquanto público passa a acompanhar a mesma cena; vizinhos assistem à encenação do outro lado da rua (à direita, apresentação, 2022)	155
Imagem 38 – À esquerda e à direita (apresentação 2019), público se reúne em volta da mesinha onde Jacira Flores (de óculos branco) serve seu bolo de chocolate.....	157
Imagem 39 – Rua Cochonilha; no alto, à esquerda e à direita (ensaio, 2019), elenco ensaia enquanto moradores realizam suas atividades cotidianas; abaixo, público se reúne para a foto de “toda a equipe do documentário” (apresentação, 2022)	158
Imagem 40 – Rua Cochonilha; no alto, à esquerda (apresentação, 2019), o invento “Detector de bucho vazio”; à direita (apresentação, 2019), o “Maraquerê” em roda com as crianças; abaixo, à esquerda (apresentação, 2022), o “Guarda-as-chuvas”; à direita (apresentação, 2022), a banca do “Pilão da Saudade”	161
Imagem 41 – Rua Cochonilha; no alto, à esquerda (apresentação, 2019), o invento “Regador de Ternura”; à direita (apresentação, 2022), Paulo Barqueiro apresenta seu invento na vida real: o bote inflável; abaixo: Seu Vital, acompanhado de Dona Alice, toca sanfona enquanto o público prova dos diferentes inventos	162
Imagem 42 – Rua Cochonilha - No alto, à esquerda (ensaio, 2019) e à direita (apresentação, 2022), corpo de baile dança a coreografia dos pipeiros	163

Imagem 43 – Rua do Jardim Romano completamente alagada em dezembro de 2009	165
Imagem 44 – Crianças brincam em meio à alagamento no Jardim Romano (fevereiro de 2009).....	166
Imagem 45 – Instalação nas paredes da Casa Balaio com recortes de manchetes e notícias sobre a grande enchente de 2009/2010	167
Imagem 46 – Vista área do Jardim Romano, com as obras do dique e do reservatório à esquerda	168
Imagem 47 – Mapa do percurso do Ato 3 nas ruas do bairro Jardim Romano.....	170
Imagem 48 – Rua Cochonilha com Rua Luis Botelho Mourão - No alto, à esquerda (ensaio, 2019), Ana Carolina Marinho e João Nyn na porta da casa de Junior, dirigidos por Jhoao Junnior; à direita (apresentação, 2020), elenco entrevista Junior em cena; abaixo, à esquerda (apresentação, 2019), a cena do bote com Paulo Barqueiro representado por Julio Lorosh; abaixo, à direita, a mesma cena com Paulo Barqueiro representado a si mesmo	172
Imagem 49 – Rua Cochonila com Rua Luis Botelho Mourão - Elenco cercado pelas crianças na cena do resgate da comunidade pelo bote de Paulo Barqueiro (apresentação, 2022)	174
Imagem 50 – Rua Luis Botelho Mourão (apresentação, 2019) - elenco performa a cena da cachorra da Rua Três, com Bruno Fuziwara interpretando a própria história	176
Imagem 51 – Acima, à esquerda (ensaio, 2019), Jhoao Junnior dirige elenco em cena da cachorra da Rua Três; acima, à direita, Bruno Fuziwara interpretando a própria história; à direita (apresentação, 2022), elenco performa esta cena, à esquerda, detalhe do muro cênico com o trecho de As Cidades Invisíveis, de Ítalo Calvino	177
Imagem 52 – Rua Luis Botelho Mourão - À esquerda (apresentação, 2019), Keli Andrade derrama lágrima em cena sobre demolição de sua casa; a direita (apresentação, 2022), emocionado, espectador (de blusa azul) interage com Keli nesta cena	179
Imagem 53 – Rua Luis Botelho Mourão - À esquerda e direita (apresentação, 2020), Família Nada Consta e corpo de baile performam cena musical	180
Imagem 54 – Beco entre a Rua Luis Botelho Mourão e Rua Rio do Sono - No alto, à esquerda (apresentação, 2019), cachorro observa a passagem de espectadores na entrada do beco; à direita (ensaio, 2019), crianças do bairro aguardam atrás da cortina cênica no final do beco. Abaixo, à esquerda (apresentação, 2019), o ator Cleyton Dailim performa no muro do beco; à direita (apresentação, 2022), João Nyn e Anna Zêpa orientam o público a avançar sobre o beco	182
Imagem 55 – No alto, à esquerda (ensaio, 2019), Bruno Fuziwara interpreta a travesti Dhiana D’Agua; à direita (apresentação, 2019), crianças observam da porta de casa a performance de Dhiana; abaixo, à esquerda e direita, Dhiana performa com as bailarinas (apresentação, 2022)	185
Imagem 56 – No alto, à esquerda e à direita (apresentação, 2022), elenco performa o cântico nordestino puxado por Adrielly Resende	187
Imagem 57 – Beco entre a Rua Rio do Sono e Rua Cidade dos Reis; no alto (apresentação, 2019) e abaixo (apresentação, 2022), Anna Zêpa apresenta Seu Antonio ao público disposto em frente à sua casa.....	189
Imagem 58 – Final da Rua Rio do Sono, começo da Ciclovia; no alto, à esquerda e direita (apresentação, 2019), Seu Vital, Ana Carolina Marinho e João Nyn na cena da espera; abaixo, à direita e esquerda (apresentação, 2022), crianças participam da cena, e morador do bairro cruza o espaço em meio ao público.....	191
Imagem 59 – Final da Rua Rio do Sono, começo da Ciclovia; à esquerda, crianças participam da cena; à direita, em cena, Anna Zêpa oferece rosa branca à encantada Dona Alice, esposa de Seu Vital, atrás de moradores do bairro que assistem à cena (apresentação, 2022)	192
Imagem 60 – Final da trajetória, margens do Rio Tietê; à esquerda, Bruno Fuziwara (apresentação, 2019), Adrielly Resende e Paulo Barqueiro, à direita (apresentação, 2022), performam em frente ao rio	195
Imagem 61 – Final da trajetória, margem do Rio Tietê; a esquerda e direita, o poeta Emerson Alcalde declama poema sobre os entulhos em frente ao rio.....	197
Imagem 62 – Final da trajetória, margem do Rio Tietê (apresentação, 2019); acima, elenco reunido sobre os entulhos enquanto o poeta Emerson Alcalde declama poema; abaixo, Keli Andrade, com microfone, recita sua homenagem ao rio enquanto elenco canta	199
Imagem 63 – Final da trajetória, margem do Rio Tietê (apresentação, 2019); acima, elenco reunido sobre os entulhos, vestido com capas impermeáveis em dia chuvoso, enquanto o poeta Emerson Alcalde declama poema; Abaixo, elenco performa a canção “Rio Menino Malandro”	200
Imagem 64 – Final da trajetória, margem do Rio Tietê (apresentação, 2022); acima, elenco reunido sobre os entulhos, enquanto público acompanha cena final; abaixo, (apresentação 2022), sombra do público sobre os barracos em frente ao rio.....	201

Imagem 65 – Final da trajetória, margem do Rio Tietê (apresentação, 2022); elenco interpreta a canção “Rio Menino Malandro”, última cena do espetáculo	202
Imagem 66 – Final da trajetória, margem do Rio Tietê (apresentação, 2022); elenco reverencia o Rio Tietê ao final do espetáculo	203
Imagem 67 – Ensaio do espetáculo “A Cidade dos Rios Invisíveis”, 2019	210

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
PARTE I - A CULTURA QUE SE FAZ PELAS MARGENS	35
1 Situação geográfica de uma metrópole desigual.....	36
1.1 Equipamentos culturais: espaços luminosos e opacos.....	38
1.2 As origens dos coletivos culturais periféricos (décadas de 1980 e 1990)	42
1.3 A emergência da cena contemporânea (décadas de 2000 e 2010)	44
2 Territorialidades e redes da produção cultural periférica	48
2.1 As políticas públicas para a cultura e a centralidade da noção de território.....	50
2.2 A insurgência do Movimento Cultural das Periferias	54
3 Contribuições do teatro de grupo nas políticas públicas para a cultura.....	58
3.1 O Coletivo Estopô Balaio	63
3.2 Um teatro periférico/migrante/indígena e seus espetáculos na cidade	66
PARTE II - A CIDADE DOS RIOS (IN)VISÍVEIS: GEOGRAFIAS URBANAS DE UM ESPETÁCULO TEATRAL.....	72
Prólogo - A cidade dos rios visíveis	73
Ato 1 - Pó – A cidade em movimento.....	93
Ato 2 - Lama – A cidade de concreto.....	125
Ato 3 - Água – A cidade encharcada	164
EPÍLOGO - Conclusões.....	204
REFERÊNCIAS.....	211
APÊNDICES	221

APRESENTAÇÃO

A chegada a esta pesquisa e a elaboração de seu tema se fizeram por caminhos tortuosos, porém, conectados a uma raiz que se origina no mesmo recorte territorial proposto no estudo: a metrópole de São Paulo sob uma perspectiva periférica, mais precisamente, a leste. É importante, aqui, situar a demarcação de uma mirada que também se conecta à experiência de vida de alguém que nasceu e cresceu nessas paragens. Esse lugar foi, ao longo de toda minha formação acadêmica, não só um ponto de partida, mas também um direcionamento do qual me afastei e voltei várias vezes. Nem sempre esta direção fez-se nítida durante as trilhas que conduziram o processo de produção do conhecimento, mas escolhi toma-la mais uma vez, fechando o ciclo de formação como doutora e tentando abrir ainda mais caminhos.

Em meio a estas trilhas, esta tese faz parte do devir da dissertação *Mobilidade da juventude da zona leste de São Paulo*: construindo representações sociais e visões da metrópole, defendida em novembro de 2012, e orientada pela Profa. Dra. Ana Clara Torres Ribeiro (in memoriam) no Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Este trabalho teve como interlocutores e colaboradores jovens moradores e artistas que integravam alguns dos coletivos culturais periféricos na zona leste de São Paulo. Foi durante esta pesquisa que me reconectei com minhas raízes na região e de onde se originam algumas das principais ideias e questões desenvolvidas nesta tese.

No entanto, meu interesse pela arte já havia se manifestado durante meu processo de formação como geógrafa na Universidade de São Paulo. Ainda morando na zona leste, a inserção no ambiente universitário me levou a circular por outros bairros e zonas. Nesse contexto, passei a ter mais acesso à cena das artes e da cultura “alternativas”, cena esta que notadamente se concentra no quadrante sudoeste da cidade, coincidindo com as áreas de oferta da cultura *mainstream*. Ambas as cenas são pouco acessíveis à juventude periférica. E esta disparidade socioespacial, desde muito antes da universidade, já me inquietava.

O incômodo com a desigualdade da oferta de equipamentos culturais acessíveis me direcionou a analisar, em meu Trabalho de Graduação Individual¹, a questão do Teatro Oficina no bairro do Bixiga, dirigido pelo lendário diretor e dramaturgo José Celso Martinez Corrêa (1937-2023). Com sua sede exatamente vizinha ao Oficina, o Grupo Silvio Santos tenta, há décadas, aprovar a construção de um grande shopping center no entorno tombado do teatro,

¹ *Conflitos na apropriação e usos dos espaços na metrópole: Teatro Oficina x Grupo Silvio Santos*, sob orientação da Profa. Dra. Ana Fani Alessandri Carlos. Trabalho de Graduação Individual, Departamento de Geografia – FFLCH – USP, 2008.

inviabilizando ações culturais e antagonizando projetos e ideários diversos para a cidade propostos pelo Teatro Oficina desde sua fundação no bairro.

A cidade enquanto obra da sociedade, ideia proposta por Henri Lefebvre (1968), foi a premissa que me permitiu associar o ideário de integração do Oficina à cidade de forma orgânica e participativa, conforme o projeto original da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992). A preservação histórica e cultural do bairro do Bixiga, dentro da manutenção de uma utopia urbana para São Paulo com suas “Oficinas de Florestas”, o “teatro rua” de Bo Bardi, me motivou a refletir sobre os usos do espaço urbano relacionados a centralidades, artes e produção cultural. Dessa forma, o contato com a arte teatral no centro da cidade também funcionou como disparador de outras questões sobre o urbano.

No Rio de Janeiro, durante os anos em que fui integrante do LASTRO², por intermédio da professora Ana Clara meus colegas e eu participamos de uma formação no Centro de Teatro do Oprimido. Nesta oportunidade, pudemos conhecer e experimentar os métodos e técnicas de intervenção teatral na cidade, bem como refletir sobre o impacto das ideias do dramaturgo e escritor Augusto Boal e seu teatro no campo da ação social brasileira e latino-americana.

Entretanto, meu encontro com o teatro que se apresentará nesta tese se deu durante a pesquisa e a elaboração de um curso autoral de geografia urbana³ para o Ensino Fundamental II, na época em que lecionava em escolas da rede privada na capital paulista. Buscava referências que abordassem o processo de urbanização frente aos desafios da topografia e da hidrografia, ocorrido durante a expansão urbana em geral, mas especificamente direcionado às periferias. Durante esta busca, encontrei na internet um cartaz do espetáculo “A Cidade dos Rios Invisíveis”, do Coletivo Estopô Balaio. Tentei fazer uma reserva para assisti-lo, mas não consegui, pois os ingressos já estavam esgotados. O ano era 2015 e tive que esperar até a estreia da terceira temporada, em outubro de 2016, para, finalmente, conhecer este trabalho.

Neste espetáculo itinerante, a encenação começa nos trens da CPTM da estação Brás, e passa por diversos bairros da zona leste em direção ao Jardim Romano, onde percorre as ruas do bairro e culmina às margens do Rio Tietê. Mesmo adentrando um território que, de modo geral, me era conhecido, ser espectadora foi uma experiência impactante o suficiente para

² Laboratório da Conjuntura Social – Tecnologia e Território, do qual fiz parte enquanto aluna de mestrado no IPPUR – UFRJ, 2010 e 2012

³ Esta experiência docente e autoral também se inseriu no escopo do projeto de pesquisa “Política, Tecnologia e Interação Social na Educação”, vinculado ao LabEspaço do IPPUR-UFRJ e financiado pelo OBEDUC- Capes, entre 2013 e 2016. Parte da experiência resultou na publicação de dois textos, a saber: “*A cidade como objeto de estudo no ensino fundamental: possibilidades e desafios a partir dos aportes da Geografia e do Planejamento Urbano*” (Padua Pereira, 2017), e “*Por uma geografia crítica na escola básica: experiências de ensino em polos opostos da desigualdade socioespacial*” (Padua Pereira, 2018).

despertar em mim a genuína vontade de retomar minha caminhada como pesquisadora em Geografia, depois de um hiato de mais de cinco anos. Foi a partir daquele momento que decidi, então, me afastar das salas de aula, me dedicar à construção de um projeto de doutorado e submetê-lo a um programa de Pós-Graduação em Geografia.

Em 2017, assisti à quarta temporada de “A Cidade dos Rios Invisíveis” e ao tríptico “Nos Trilhos Abertos de Um Leste Migrante”, cujos espetáculos também foram encenados nas plataformas e trens da CPTM. Inspirada pela experiência teatral periférica, meu objetivo no doutorado seria continuar a reflexão sobre o fenômeno da formação das redes de coletivos culturais e sua cena territorializada em diferentes escalas. Mas o que mais me instigava, realmente, era pensar a produção cultural periférica a partir de suas obras de arte e de seu processo criativo, sobretudo as que destacavam as questões da cidade em diferentes perspectivas do espaço e dos tempos históricos. Com essas ideias e ensejos, ingressei no curso de doutorado da Unicamp, no início de 2018.

Em dezembro daquele ano, após meses de trocas de mensagens por e-mail, o então diretor e artista-fundador do Estopô Balaio Jhoao Junnior e eu conseguimos, enfim, nos encontrarmos pessoalmente em São Paulo. Neste dia, pudemos compartilhar nossas trajetórias em detalhes, bem como discutir experiências, opiniões, anseios e perspectivas sobre a produção cultural periférica e sobre os posicionamentos de artistas, produtores, militantes e acadêmicos envolvidos com tais questões.

Foi nessa ocasião que Jhoao me convidou para acompanhar os ensaios do espetáculo “A Cidade dos Rios Invisíveis”, que seriam retomados a partir do mês de março seguinte. Premiado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, o Coletivo Estopô Balaio mobilizou os recursos deste prêmio para a realização da quinta temporada do espetáculo, que contaria com mais de 25 apresentações, até chegar à centésima.

Durante os meses de março, abril, maio e junho de 2019 estive, literalmente, em meio às atividades do Estopô Balaio no bairro do Jardim Romano, numa jornada bastante intensa. Todavia, naquele momento, eu ainda ajustava os objetivos do projeto de pesquisa e não estava certa de que aquela experiência seria de fato um trabalho de campo, tampouco que o espetáculo em si seria uma fonte primária de análise. Esta percepção começou a se tornar mais evidente e a se instrumentalizar conforme as trocas com o coletivo foram se fortalecendo. Isto foi essencial para traçar e planejar os rumos definitivos da pesquisa, isto é, delimitar o recorte espacial do fenômeno dos coletivos culturais periféricos à metrópole de São Paulo e analisar o processo criativo do Estopô Balaio, a partir do espetáculo “A Cidade dos Rios Invisíveis”, para responder às questões-problema.

Ao longo de mais de quatro anos, esse contato se transformou numa relação de parceria cuja contribuição é inestimável ao processo e aos resultados desta pesquisa. Durante toda a pandemia da Covid-19, e na retomada dos encontros e apresentações presenciais, mantivemo-nos em contato. Participei de eventos e publicações do Coletivo, contribuindo com minha experiência enquanto pesquisadora; realizei mais uma rodada de trabalho de campo presencial em 2022, quando o espetáculo reestreou para sua última e derradeira temporada. Durante toda essa jornada, fui recebida com disposição e acolhimento para compartilhar os rumos e avanços da pesquisa, receber sugestões e orientações, num verdadeiro constructo de interlocução coletiva que me nutriu de muitos aprendizados e, sobretudo, de muita inspiração. Por fim e não menos importante, além de dar um dos passos mais significativos na minha trajetória como geógrafa, ganhei a amizade de pessoas lindas e admiráveis, com as quais vou ampliando meu repertório sobre a cidade, a arte e a vida.

INTRODUÇÃO

As periferias urbanas das grandes metrópoles latino-americanas e de outras regiões do Sul Global vêm se constituindo como espaço de ações culturais e artísticas levadas a cabo por coletivos e grupos de artistas e ativistas políticos. Um fenômeno que, na cidade de São Paulo, Brasil, recorte territorial desta tese, forja-se a partir da década de 1980, ganha força e formatos distintos durante os anos 1990 e se consolida dos anos 2000 em diante (Almeida; Jesus, 2021; Nascimento, 2011) como um verdadeiro circuito cultural (Alves, 2014), articulado em redes intra e transmetropolitanas.

Desde a década de 2010, os coletivos artísticos e culturais impulsionaram importante articulação política em torno de reivindicações sobre políticas públicas destinadas à produção cultural periférica. Partindo de um posicionamento consciente das condições, limites e possibilidades dos espaços periféricos, tais coletivos elaboraram discursos e ações baseados fundamentalmente em sua condição de *sujeitos periféricos* (D'Andrea, 2013) e na noção de território (Calabre, 2018; Pimentel, 2020; Silva, 2018), a qual, neste contexto, adquire sentidos cada vez mais amplos. As reivindicações partem de melhorias não só das condições de vida da população periférica, da crítica às condições de infraestrutura e à segregação socioespacial. Destacam, sobretudo, a centralidade da arte e da cultura como linguagens e ações que transformam estes espaços e possibilitam a proposição de um novo projeto de cidade (Raimundo, 2017).

A problemática desta tese é desenvolvida, por um lado, através da análise da trajetória de formação das redes de coletivos artísticos nas periferias da metrópole de São Paulo, sua consolidação e as lutas em torno da efetivação de políticas públicas para a cultura. E, por outro, na análise de ações e processos artísticos que se forjam em experiências e narrativas urbanas concretas e subjetivas sobre o espaço urbano, colocando em perspectiva as relações entre os processos criativos de coletivos artísticos periféricos e a urbanização.

O aprofundamento desta segunda faceta se faz pela análise da obra teatral “A Cidade dos Rios Invisíveis”, do Coletivo Estopô Balaio de (re)Criação, Memória e Narrativa, sediado no Jardim Romano, bairro localizado nos limites extremos da zona leste de São Paulo, às margens do Rio Tietê. Fundado em 2011, no marco de diferentes políticas públicas para a cultura, o Estopô Balaio é composto por artistas migrantes e artistas moradores do Jardim Romano, extrema periferia leste da cidade de São Paulo. Seus espetáculos são construídos a partir de narrativas de experiências dos moradores do bairro e de usos do espaço público,

produzindo diferentes representações artísticas sobre a cidade. É por meio de “A Cidade dos Rios Invisíveis” e das ações do Coletivo Estopô Balaio que se constroem os nexos entre o processo de urbanização da metrópole e a arte periférica, numa perspectiva fundamentalmente geográfica.

Neste enfoque mais específico, são analisados métodos, técnicas, recursos e mecanismos envolvidos no processo criativo e no acontecimento desta obra de arte e produto cultural, cujos elementos centrais são a própria cidade, as experiências urbanas e as narrativas que se conectam com o processo de urbanização nos espaços periféricos. O objetivo corresponde à reflexão sobre possíveis novos conteúdos e significados críticos e, ao mesmo tempo, propositivos acerca do espaço urbano metropolitano que se elaboram como estética e prática artística. Numa amálgama complementar, a análise reflete, em suma, como a cidade produz arte periférica e, concomitantemente, como essa produção artística produz cidade.

I Problema de pesquisa: arcabouço teórico e método

A formação e consolidação das periferias nas metrópoles da periferia do capitalismo é um processo que se faz em consonância com as formações socioespaciais mediando as relações do local ao global (Santos, 1977), resultando em espaços complexos, fragmentados e desiguais (Correa, 1993), o que interfere nas dinâmicas e práticas socioespaciais. No caso da metrópole de São Paulo, exemplo paradigmático da urbanização brasileira, um dos inúmeros aspectos em que se observa esta desigualdade e fragmentação espacial se refere à distribuição dos equipamentos e espaços públicos de qualidade, os quais mantêm-se agrupados nas áreas mais centrais – e compostas por macrossistemas técnicos (Santos, 1996) – da metrópole. Este é um aspecto privilegiado para esta tese, pois corresponde ao ponto de vista, primeiramente, da materialidade e das formas urbanas.

Neste quesito, destaca-se a discrepância da infraestrutura urbana composta por tais macrossistemas técnicos, a qual se verifica também em relação à concentração de equipamentos culturais diversos para a promoção e fruição da cultura, como teatros, cinemas, bibliotecas completas, centros culturais e espaços públicos de qualidade, como praças. Associada a isto está a configuração da rede de transporte público estruturada por um padrão similar de oferta e disponibilidade nas áreas mais centrais.

A partir desta perspectiva, o acesso à cultura pela população periférica, seja através de eventos e acontecimentos culturais, do uso de equipamentos públicos ou da apropriação de

espaços públicos como praças e parques, é realizado sob uma série de dificuldades, como o deslocamento (Padua Pereira, 2012). Tais dificuldades, desta forma, contribuem para que o caráter segregacionista da urbanização se mantenha, já que muitas vezes se transformam em obstáculos intransponíveis para o acesso à vida urbana em sua plenitude.

Há uma questão central que se apresenta, a partir do momento em que se entrecruzam a estruturação espacial e socioeconômica dos equipamentos culturais e espaços públicos e as condições de mobilidade urbana. Tal questão sugere que um dos aspectos – para além da desigualdade social, da violência, do desemprego – relacionados à emergência de coletivos que produzem arte e cultura nas periferias estaria associado a esta estrutura, do ponto de vista da rarefação de equipamentos culturais em seus espaços, da precariedade dos espaços públicos nas periferias, bem como dos constrangimentos à mobilidade urbana plena.

Contudo, tal emergência seria também uma resposta a um padrão de oferta de consumo de cultura oferecido pelo mercado de produção cultural que se insere hegemonicamente nos espaços “luminosos” da metrópole (Santos, 1996b). Espaços estes comandados pela racionalidade da economia globalizada, que faz da cidade um importante nó da rede global de informações e que firma sua posição nesta hierarquia (Silva, 2001). Estes seriam, portanto, alguns dos fatores estruturais e estruturantes da forma-conteúdo da cidade sob a urbanização corporativa (Santos, 1991).

Diante da materialidade desta realidade, a urbanização é considerada como um processo social ativo, no qual a interação entre diversos agentes e atores sociais, econômicos e políticos se dá através de ações, as quais, por sua vez, se configuram de formas específicas em cada contexto espacial urbano (Harvey, 2006). O espaço urbano, por sua vez, considerado em sua indissociabilidade sistêmica e contraditória entre objetos e ações, tal qual propôs Santos (1996b), se forma e ao mesmo tempo é formador deste processo, de acordo com a historicidade das demandas conjunturais dos sistemas produtivos, políticos e sociais. Portanto, o processo de urbanização se materializa no sistema de objetos e ações a partir de trabalhos e técnicas específicas a cada momento histórico, sendo um híbrido entre forma, função, estrutura e processo (Santos, 1996).

São Paulo é, por excelência, uma metrópole corporativa, cujas características principais resultam da articulação entre o Estado e as grandes corporações empresariais – geradora de desigualdades sociais que se concretizam num espaço profundamente fragmentado (Santos, 1991). Logo, a metrópole corporativa é parte de um movimento da totalidade do mundo, impulsionado pela economia capitalista em distintos momentos históricos. A partir disto,

finalmente, a urbanização é reconhecida em seu aspecto corporativo e fragmentador (Santos, 1991) do espaço geográfico.

É nessa conjuntura que a produção cultural nas periferias é situada como um paradigma que redimensiona as ações sociais em seus novos alcances culturais e políticos (Ribeiro, 2012), dialogando com um debate e literatura acadêmica contemporânea que se produz a partir da periferia (D'Andrea, 2013; Raimundo, 2017).

Em síntese, esta escolha de método implica que esse processo se dá através do território usado (Santos, 1999), por sua vez praticado por sujeitos corporificados (Ribeiro, 2013a), os quais, segundo Ribeiro, são os “sujeitos de direitos – previstos e garantidos em lei – que se materializam em sangue, carne e cultura” (Ribeiro, 2013a, p. 31); e por *sujeitos e sujeitas periféricas* que, segundo D'Andrea (2013), na contemporaneidade adquirem plena consciência e orgulho de sua condição através da organização política, da produção cultural e do ingresso nas universidades. Estes dois conceitos, de matriz sociológica, são mobilizados aqui de maneira complementar um ao outro.

O olhar geográfico, por sua vez, tem como parâmetro investigativo a proposta de uma *geografia das existências* (Santos, 1996a; Silva, 2013), a qual valoriza uma epistemologia do espaço construída a partir dos saberes locais, da vida cotidiana dos *homens lentos* (Ribeiro, 2012; Santos, 1999) e dos vínculos sociais que se fortalecem nos espaços do acontecer solidário (Santos, 1987).

Em suma, o problema de pesquisa parte do pressuposto de que a materialidade e a historicidade da urbanização, enquanto processo de usos do território, influenciam a produção cultural de coletivos artísticos periféricos. Mais especificamente, inspiram e alimentam processos criativos que resultam em obras de arte, as quais, por sua vez, correspondem aos lugares onde se forja a experiência urbana contemporânea. Os significados destas obras e destas experiências, juntos, não apenas desvendariam novos conteúdos sobre a metrópole em perspectiva contra-hegemônica e horizontal (Santos, 1996b), mas, sobretudo, representam a dimensão política e cidadã a partir da cultura e da arte (Santos, 1987).

A partir deste lastro, finalmente, se delineia um conjunto de hipóteses. A primeira delas é que a matéria-prima deste fazer artístico é o próprio contexto socioespacial em termos objetivos – isto é, a tecnoesfera, base material da urbanização corporativa movida por interesses econômicos do capital e alicerçados pelo Estado (Santos, 1991) – e subjetivos – a psicoesfera, base de ideias e imaginários que formulam as ações que se forjam no cotidiano da experiência urbana de *sujeitos periféricos* (D'Andrea, 2013) e corporificados (Ribeiro, 2013a), envolvidos na arte de resolver a vida (Ribeiro, 2013b). A segunda é que as obras que são produzidas no

contexto desta produção cultural periférica, por sua vez, são portadoras de um projeto de cidade (Raimundo, 2017), materializado em representações da urbanização através de linguagens artísticas. A terceira é que este projeto de cidade propõe usos contra-hegemônicos e luminosos dos espaços opacos (Santos, 1996) situando a arte e a cultura como práticas fundamentais da cidadania (Santos, 1987).

Logo, considera-se que, para compreender novos significados da metrópole em sua contemporaneidade, a produção cultural dos coletivos periféricos é de suma importância. Neste contexto socioespacial composto por tecnoesfera e psicoesfera, consideradas como base da racionalidade e da contra-racionalidade do meio técnico-científico-informacional, através das quais a vida se realiza entre objetos técnicos e produção de sentidos (Santos, 1996), os coletivos artísticos das periferias surgem também como sujeitos no sistema de ações (Ribeiro, 2012). É através deles que se elabora um fazer artístico próprio, no qual processos criativos desenvolvem técnicas e trabalhos específicos que são tributários destes contextos socioespaciais e do espaço herdado (Santos, 1988), resultando na produção cultural periférica e sua metalinguagem.

Se a formação de um circuito cultural⁴ (Alves, 2014) periférico é, por um lado, produto do processo de urbanização, ao mesmo tempo é construção de uma outra narrativa a partir de novos usos do território. Aqui, a noção de território usado (Santos, 1999) ganha importância fundamental pois, em sua essência relacional, permite que sejam estabelecidas as devidas aproximações entre análise da ação social e do espaço, possibilitando, conforme salienta Ana Clara Torres Ribeiro:

[...] o reconhecimento de historicidades singulares, da potência de sujeito dos muitos outros e dos vínculos sociais que transcendem a visão censitária da sociedade [...]. Outras leituras de território e povoamento, que contemplem as muitas outras, podem ser construídas por intermédio, por exemplo, da reconstrução analítica do cotidiano, da valorização da geografia das práticas sociais, da sociabilidade e da dinâmica do território usado (Ribeiro, 2011, p. 31).

É a cidade enquanto território usado (Santos, 1999) e praticado e enquanto representação (Ribeiro, 1987, 2005) que possibilitaria a elaboração de resistências e (re)existências. Em síntese, significa dizer que a produção cultural periférica se concretiza enquanto acontecimento cultural forjado a partir de usos do território, que se reconfiguram em força criativa, artística e política, vislumbrando devires possíveis contidos em um outro projeto de cidade (D'Andrea, 2013; Raimundo, 2017).

⁴ Os conceitos de circuito e cena cultural aqui mobilizados são referenciados a partir da contribuição de Alves (2014): circuito cultural se configura em usos de espaços através de objetos e sistemas técnicos relacionados a determinada manifestação artística; cena, por sua vez, relaciona-se a um notável dinamismo que os lugares recebem a partir de um circuito cultural composto por tais atividades artísticas.

Tal projeto teria como paradigma a produção artística e a luta política em torno da cultura enquanto forma de inserção na vida urbana, isto é, na superação dos obstáculos múltiplos, de ordem material e simbólica, que dificultam a juventude periférica a acessar plenamente o que a metrópole tem a oferecer. Nesse sentido, se aproxima do ideal da construção da cidadania cultural, tal qual propôs Santos (Santos, 1987). Portanto, seriam proposições e ações contra-hegemônicas, as quais subvertem os arranjos da racionalidade dominante, tornando os espaços opacos da metrópole os verdadeiros espaços luminosos (Santos, 1996b). Nas palavras de Ana Clara Torres Ribeiro (2012),

Para Milton Santos, os espaços opacos, representados como feios, sem interesse ou perigosos pelo pensamento dominante, oferecem materializações de racionalidades alternativas e saberes relacionados à apropriação socialmente necessária dos recursos disponíveis, possibilitando sua multiplicação. São espaços com menos técnica e mais inventividade, com menos dominação e mais domínio, o que estimula a articulação entre esses espaços e a problemática trazida pela consideração do corpo na leitura do espaço-tempo. O espaço opaco instaura o enigma da invisibilidade do muitíssimo visível. Introduz, ainda, a importância que deve ser atribuída aos movimentos de iluminação de espaços opacos [...] (Ribeiro, 2012, p. 68).

A partir deste quadro teórico, outras questões mais direcionadas se colocam: como os elementos materiais (objetivos) e simbólicos (subjativos) do espaço geográfico urbano se inserem no processo criativo das obras artísticas dos coletivos artísticos periféricos? Como esse espaço geográfico exerce influência e inspiração para a construção de um projeto de cidade do qual tais obras de arte são portadoras (D’Andrea, 2013; Raimundo, 2017)?

Nota-se, mais uma vez, que é um diálogo interdisciplinar que se tece a partir da Geografia em direção à Sociologia, passando pela contribuição de ambas ao campo do Planejamento Urbano, e que conversa também com o campo das Artes Cênicas, respeitando o rigor entre teorias e métodos próprios de cada disciplina. Porém, indo mais além, tal diálogo enseja a produção de um conhecimento inspirado no lugar, na ação e na experiência vivida da cidade, fomentando a criação de uma “*epistême original, criativa e sensível*” (Oliveira, 2016).

Considerando que a construção e difusão de narrativas e de formas de resistência através da arte se configuram em um projeto societário (D’Andrea, 2013), trata-se também de representações sociais fomentando os processos criativos do circuito cultural periférico como um todo. E, onde há um projeto societário de base territorial urbana, há um projeto cidadão, ou seja, uma “*cidade desejada*” (Raimundo, 2017) que se baseia na cidadania como união entre cultura e território (Santos, 1987).

Através do lugar, há a possibilidade real de transmissão destes significados, ampliando a percepção social sobre a realidade urbana. Além disto, esta percepção semearia a construção

de epistêmes, baseadas na promoção de novas práticas e novos usos do território por *sujeitos periféricos* e corporificados (D'Andrea, 2013; Ribeiro, 2013a). Experiências, portanto, formativas e, ao mesmo tempo, disruptivas com a ordem hegemônica imposta pela urbanização corporativa.

Nesta direção, as representações sociais da metrópole, construídas a partir da sociabilidade experimentada através do território praticado (Ribeiro, 1987, 2005), são valorizadas na perspectiva dos coletivos artísticos e culturais das periferias, por sua vez compostos fundamentalmente pela juventude periférica. Juventude esta que vive a cidade em movimento, a partir de suas práticas sociais e políticas, pelas experiências de mobilidade, pela busca incessante de melhores condições objetivas de existência, mas, também, pela busca de sentidos, de realizações e de utopias. Este conjunto de experiências origina tais representações sociais e narrativas urbanas que se fazem enquanto uso do território e que constroem, assim, representações em perspectiva contra-racional, na medida em que sugerem uma quebra no padrão de imaginários urbanos já consolidados, disseminando novos ideários e conteúdos da urbanidade (Ribeiro, 2005), racionalidades divergentes.

A identificação dos nexos entre produção cultural periférica e suas representações do urbano, a partir de uma geografia das existências, então, considera a periferia enquanto o espaço opaco que, através da arte, inverte a lógica da racionalidade hegemônica da urbanização corporativa. A arte o ilumina através do sistema de ações em rede de coletivos artísticos e culturais que, por sua vez, formam o circuito cultural periférico se apropriando também das tecnologias da informação (Alves, 2014; Silva, 2001). Seriam construídas, portanto, racionalidades outras no cerne das relações entre corpo, imagem e lugar (Ribeiro, 2013a).

Assim, a produção cultural é organizada por uma juventude que produz arte a partir de suas experiências corpóreas espacializadas em seus lugares, com o desígnio de existir e resistir, se aproximando daquilo que Ribeiro chamou de “reencantamento da experiência humana” (2013a, p. 33). Lugares estes que, como sugere Santos (1996b), são os pontos de partida para a interpretação do mundo enquanto espaço-tempo.

Portanto, o território usado de Santos (Santos, 1999) é considerado um dispositivo de criação da produção cultural periférica, a partir da dialética entre território como recurso e como abrigo (Santos, 1994). Nesse sentido, o recurso do território seria artístico, sendo a cidade e seu contexto socioespacial a matéria-prima e abrigo da produção artística sobre ela mesma. Desta forma, são inscritas novas poéticas do espaço urbano a partir do uso do território ligado à dinâmica dos lugares; estes, por sua vez, o abrigo enquanto espaço do acontecer solidário (Santos, 1987), deliberando a construção de novos valores e práticas culturais. Sob estas

poéticas, a arte de resolver a vida se forjaria como a própria vida resolvida através da arte, ou seja, a partir do desígnio de viver de arte nos territórios periféricos.

Se a produção cultural a partir da periferia acontece, portanto, conectada ao espaço banal, qualificada pelo tempo dos homens lentos (Santos, 1996a), neste tempo-espaço seriam ressignificados lugares, trajetórias, narrativas e confeccionados novos projetos de futuro. E, ainda, uma das formas de construir o *período popular da história* (Santos, 2000), isto é, elaborar na escassez um imprescindível conhecimento, que é inseparável da realidade, mas que inscreve novas possibilidades de existir no mundo e para o mundo.

Finalmente, a formulação desta problemática assinala o compromisso científico de investigar uma realidade a partir do lugar, ou seja, da própria existência objetivada para alcançar um conhecimento concreto. Tal ensejo se contrapõe a uma teorização meramente abstrata sobre o espaço e a sociedade, sugestão de Ribeiro (2013a) em direção a uma prática empática, inserida no *corpo-sujeito* (2013a, p. 37) que une o universal e o singular na experiência historicamente construída no espaço-tempo.

II Diálogo com a empiria: processo criativo de metodologia de pesquisa e de escrita da tese

Conforme exposto, a escolha temática e o desenvolvimento do problema de pesquisa desta tese direcionaram a análise para a trajetória e o processo criativo do Coletivo Estopô Balaio. Os objetivos gerais e específicos da pesquisa, desta maneira, foram trabalhados em diálogo com o contexto socioespacial que envolve a obra teatral “A Cidade dos Rios (in)Visíveis”, que ficou em cartaz em diferentes temporadas entre os anos de 2014 e 2022.

De saída, este direcionamento já se coloca como um desafio: como construir um diálogo com uma obra teatral a partir da geografia? E, complexificando um pouco mais: uma obra itinerante, alocada num contexto de produção cultural específico? O teatro é uma arte que, ao contrário da literatura e do cinema, ainda que passível de registros e gravações, não se repete: cada apresentação é única, singular e efêmera. Como, então, capturar a essência de uma obra teatral que, essencialmente, se mistura aos inúmeros e imprevisíveis eventos que se sucedem simultaneamente no espaço urbano?

Evidentemente, houve a necessidade de empreender um esforço e mergulhar num processo criativo direcionado à própria pesquisa em si mesma. Não houve sistematização estritamente apriorística de instrumentos e procedimentos metodológicos. Estes foram aperfeiçoados durante o trabalho de campo, o qual se deu em imersão e vivência dos ensaios e

apresentações do Coletivo Estopô Balaio em diferentes oportunidades presenciais, bem como de maneira remota ao longo da pandemia da Covid-19.

Ao longo desta experiência, o caráter qualitativo mostrou-se o caminho mais adequado. De acordo com Heidrich (2016), diante de um intento em capturar as representações espaciais imbricadas na apropriação do espaço e nas relações sociais, há que se lançar mão de ferramentas teórico-metodológicas que superem as meras feições concretas dessa geografia, indo além da captação simples de imagens e métricas em direção ao campo da cultura, da subjetividade e da arte. Para o autor, há que se considerar as relações existentes entre esses elementos no sentido da “afetação simbólica” (Heidrich, 2016, p. 21) e de seus sentidos de uso, apreendendo, em campo, a dimensão da linguagem e do envolvimento com os respectivos “espaços culturais-geossimbólicos” (p. 21). Nas palavras do autor, essas relações:

[...] não são quantificáveis, até porque não estão baseadas em parâmetros objetivos e quantificáveis. O sociocultural é captado mediante o envolvimento do pesquisador com o contexto da pesquisa. É preciso lidar com oralidade e posteriormente destrinchar os significados e sentidos (Heidrich, 2016, p. 22).

Nesta esteira, o envolvimento com o contexto de pesquisa foi favorecido pelo próprio Coletivo Estopô Balaio. Durante fase de aproximação e apresentação das intenções da pesquisa, no ano de 2018, foi feito o convite para acompanhamento em imersão do processo de retomada de ensaios e apresentações da seguinte temporada do espetáculo “A Cidade dos Rios Invisíveis”. Diante desta oportunidade, iniciou-se a primeira temporada do trabalho de campo, entre os meses de março e junho de 2019.

É da maior importância ressaltar que a condição para acompanhar o trabalho do Coletivo Estopô Balaio foi justamente a vivência de seu cotidiano no bairro, a construção de vínculos com integrantes do grupo de forma direta e espontânea, a observação de seus processos criativos em diferentes atividades. De maneira bastante direta, o convite feito foi: “*venha, aproxime-se e viva conosco o cotidiano do nosso trabalho*”⁵. Desta forma, rechaçava-se uma postura de pesquisa vertical, que comumente aparece na forma de questionários prontos e objetivos, em franco caráter utilitário, invasivo e de objetificação. Portanto, a construção da metodologia de pesquisa e do formato de redação é fruto também de uma troca horizontal entre pesquisadora e

⁵ Fala de Jhoao Junnior à pesquisadora em dezembro de 2018. De modo geral, os integrantes do Estopô Balaio relataram em diversas oportunidades terem recebido pedidos de entrevistas de pessoas acadêmicas que, na interpretação deles, se dava em caráter utilitário, à distância: “muitos mandam questionários por e-mail, por telefone, e não querem nem se dar ao trabalho de comparecer ao bairro para conhecer mais das nossas atividades culturais. Não queremos essas pessoas conosco”, disse Jhoao, em 2018.

Coletivo, constructo de uma relação colaborativa e de confiança que se fortaleceu ao longo de mais de quatro anos de trabalho conjunto.

Considerando todas essas particularidades do contexto, a metodologia observação-participante, somada ao enfoque geo-etnográfico (Angrosino, 2009; Heidrich, 2016), acabou sendo a mais acertada para a vivência das ações culturais, ensaios e apresentações do espetáculo. Ao longo do trabalho de campo, foram esquematizadas ferramentas de coleta de informações a partir das possibilidades do contexto presente e dos aportes metodológicos escolhidos. Entre elas, a horizontalidade na comunicação, nas trocas e no posicionamento do olhar de pesquisa, ou seja, o ritmo e as oportunidades de obtenção de informações foram sincronizados com o ritmo do trabalho do Coletivo. A abertura de diálogos acompanhava os momentos propícios, respeitando e tomando os devidos cuidados para não interferir nas dinâmicas e demandas próprias de um trabalho artístico.

Essa imersão contemplou atividades diversas do processo criativo como: pintura de muros e fachadas do bairro; leitura dramática coletiva do texto da obra; ensaios gerais, com remontagens e adaptações de cenas no espaço do bairro, reorganização e ajustes de cenários nas ruas; preparação de figurino; preparação de elenco infantil e corpo de baile; assistência à produção durante apresentações, além de participar de ações culturais programáticas na Casa Balaio, sede do Coletivo, como saraus e outros eventos.

Os percursos etnográficos no bairro também foram mediados pelo Coletivo, isto é, a presença em determinados espaços era guiada pelos integrantes em variadas situações. A interação com moradores do bairro se deu durante atividades relativas ao espetáculo ou ações culturais na Casa Balaio, de modo conscientemente organizado para que a análise considerasse a atuação destes agentes específicos. Não houve entrevistas diretivas com nenhum morador ou integrante do Coletivo. Privilegiou-se, por alinhamento à metodologia, as trocas interativas, o compartilhamento de ideias, dúvidas e impressões de forma espontânea e casual durante o convívio.

Foram coletadas em caderno de campo⁶ informações descritivas e reflexivas sobre a observação e a participação nas atividades, destacando o crescimento do vínculo e substancial conexão com os integrantes do grupo ao longo do tempo; detalhes sobre o processo de criação de cenas e adaptações; histórias de vida; experiências e relações entre o Coletivo e o bairro; dilemas e ideias compartilhadas sobre editais de fomento e novos projetos; captação e documentação de aproximadamente 1700 imagens e vídeos em caráter de registro do processo,

⁶ Consultar Apêndice 1 - “Diário de Campo”.

mas também como produção de dados para a análise das transformações físicas do espaço do bairro em diferentes temporadas. Todos esses elementos e informações serviram de base para a análise das cenas durante o espetáculo e para o diálogo com o texto da dramaturgia durante a redação desta tese.

No que se refere ao elemento fotográfico, a captação de imagens aconteceu de forma amadora, pela câmera de um celular, em ângulos que foram escolhidos de forma a não interferir nos ensaios ou apresentações da obra, nem tampouco na experiência do público espectador. Por isso, o resultado das imagens não foi uma preocupação em termos de qualidade de imagem em si, mas, sim, que esse seja um elemento textual, isto é, que faz parte da construção argumentativa e do sentido analítico proposto, além, é claro, de revelar a perspectiva do olhar etnográfico do trabalho de campo através da fotografia (Zabaleta, 2021). A perspectiva visual objetivou, além de documentar o processo, ser ferramenta de tradução do espetáculo em tempo e espaço para este gênero textual; captar as transformações concretas e adaptações do espetáculo às contingências do espaço urbano, às diferenças entre os ensaios e as apresentações, às mudanças e permanências do elenco, entre outras possibilidades interpretativas.

Esta postura de inserção investigativa se manteve durante as apresentações do espetáculo, que incluíam um novo elemento, a saber, o público. Neste momento específico, outro tipo de dilema se impôs: como analisar a experiência do público com o espetáculo e com o bairro sem atrapalhar ou interferir em sua comunhão com o ato teatral? Por ética e respeito ao trabalho do Coletivo, manteve-se a mesma postura de observar e participar de acordo com os movimentos e demandas sinalizadas pelos integrantes. Alguns momentos eram dedicados mais detalhadamente à observação dos espectadores. No entanto, como complemento, seus relatos e impressões foram coletados também em publicações nas redes sociais⁷.

Durante os anos da emergência sanitária da Covid-19, a conexão com o Coletivo se manteve através do acompanhamento de diversos eventos remotos como saraus, debates, entrevistas e apresentações de espetáculos em formato virtual. Além disso, houve o convite para contribuir para a última edição da *Revista Balaio*, também em formato virtual, com um ensaio que analisa o conjunto da obra do Coletivo em perspectiva geográfica⁸.

⁷ A coleta de mais de 1290 publicações a partir de hashtags relativas ao espetáculo aconteceu durante a temporada de 2019. Os integrantes do Coletivo encorajavam os espectadores para publicarem suas impressões sobre o espetáculo nas redes sociais, e essa foi uma das manobras metodológicas aqui encontradas como fonte de informação complementar sobre o impacto do espetáculo no público, de maneira a não interferir em sua experiência teatral. Parte deste material encontra-se no Anexo 2 desta tese.

⁸ “*Os atravessamentos geográficos do Coletivo Estopô Balaio*”. (Padua Pereira, 2021). Disponível em: <https://coletivoestopobalaio.com.br/revista10anos/geografias/>. Acesso em: 13 set. 2021.

Da retomada dos encontros presenciais, em abril de 2022, houve mais uma rodada de trabalho de campo com a reestrea do espetáculo. Os procedimentos metodológicos permaneceram os mesmos. O que amadureceu e cresceu foi a própria conexão e aproximação com o Coletivo, bem como a compreensão sobre o processo de pesquisa e seus percursos. Desta maneira, a coleta de informações se deu de maneira direcionada a elementos específicos, como a captação de novas imagens e análise das transformações do espaço do bairro e, principalmente, o compartilhamento dos resultados preliminares do estudo com o grupo em reuniões coletivas. Novos depoimentos sobre a retomada do trabalho presencial foram colhidos em observação-participante e somados ao volume de dados.

Apenas no que se refere ao espetáculo analisado nesta tese, “A Cidade dos Rios Invisíveis”, foram acompanhadas quatorze apresentações oficiais em diferentes temporadas: uma em 2016, outra em 2017 (escrita do projeto de pesquisa); sete em 2019 (em pesquisa); uma virtual em 2021 (em pesquisa); quatro em 2022 (em pesquisa). Ademais, foram vistos outros espetáculos, como os trípticos “Trilhos Abertos de um Leste Migrante” e “Trilogia da Amnésia”, entre 2017 e 2023.

Posteriormente, o desafio completou-se com a sistematização das informações e a tradução dessa experiência em diálogo com os aportes teóricos e de método, durante a redação desta tese. Assim nasceu a ideia de redigir o substrato empírico da pesquisa em estrutura de texto teatral, que se dedica a analisar a obra “A Cidade dos Rios Invisíveis”. Trata-se de uma tentativa em caráter absolutamente experimental, assumindo todos os riscos e limitações de dialogar com a obra transpondo-a para o texto desta tese. O resultado é uma releitura da obra numa espécie de versão geográfica, onde seus atos representam capítulos que reorganizam os próprios atos da obra.

Em termos de construção de estrutura de raciocínio e narrativa, constam duas vertentes que se entrecruzam. De um lado, os **elementos dialógicos analíticos**, onde trechos da dramaturgia – o texto estruturante da obra teatral – servem de base para identificação de elementos do espaço geográfico no processo criativo, já que a própria dramaturgia foi construída a partir das experiências, memórias e situações compartilhadas pelo Coletivo em sua trajetória no bairro. A partir disto, os fatos históricos e geográficos relacionados ao processo de urbanização da metrópole são entrelaçados à medida que a obra avança pelo espaço urbano, por meio das cenas. O complemento se dá pela costura dos dados, como fragmentos de depoimentos e as imagens documentadas durante o trabalho de campo.

Paralelamente, constam os **elementos dialógicos descritivos**, nos quais as cenas do espetáculo são lidas através da experiência empírica em observação-participante, destacando os

seguintes elementos: o espaço concreto como cenário, suporte cênico e suas transformações para a conformação da trajetória da obra no espaço urbano; as experiências dos membros do Coletivo (os artistas residentes do bairro e os artistas “estrangeiros”); a participação da comunidade do bairro. O complemento se dá também pela costura dos dados, como fragmentos de depoimentos e as imagens documentadas durante o trabalho de campo.

Nesse processo de criação da metodologia e da escrita, compartilha-se a inspiração na obra literária que inspirou o espetáculo, *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino (1972), que em seu caráter “poliédrico” se assentam múltiplas representações e sentidos para as cidades imaginárias descritas em seu texto, permitindo miradas de diferentes ângulos e conclusões possíveis. Assim, constitui-se aqui uma moldura analítica cujas arestas se baseiam em elementos distintos do processo de urbanização numa perspectiva histórica; e estes mesmos ângulos, por sua vez, vão se entrecruzar com a estrutura dos atos da obra teatral. Segue-se, portanto, a própria lógica dos elementos materiais e simbólicos do espetáculo, compostos por **água, lama e pó**⁹. Porém, surgem aqui em ordem inversa, estruturando a linha de raciocínio dos capítulos da Parte II do texto, de modo a favorecer a elucidação de evidências do que, para esta tese, compõe os fundamentos geográficos da obra.

O conjunto de “metáforas concretas” é composto por: pó, elemento que se constitui em partículas e fragmentos pequenos que se movimentam e se espalham por toda parte, correspondente ao processo de urbanização de São Paulo em direção às periferias e à mobilidade urbana como elemento inexorável ao cotidiano periférico. A concretude se firma quando as partículas e fragmentos se unem e se assentam, fazendo do pó substância fundamental para a materialidade da urbanização, da morfologia do espaço. Em seguida a lama, elemento representativo da concretude de um espaço já firmado: o bairro e suas corporeidades migrantes, que nele se fundem e se refundam enquanto experiências urbanas periféricas. A água, como elemento fundamental que dá vida à cidade, que é tripudiada e violentada durante processo de urbanização, e que retoma seu lugar em forma de tragédia urbana real e teatral – onde tudo começa e termina.

⁹ Inspirados na história de vida de Keli Andrade, integrante do Estopô Balaio, atriz-moradora do Jardim Romano e vítima das enchentes.

Finalmente, o texto da tese divide-se em duas partes. A **Parte I – A Cultura que se faz pelas margens** expõe a problemática contemporânea da produção cultural periférica em São Paulo em uma escala ampliada, a qual se reduz conforme a análise avança.

O primeiro capítulo, **O acesso à cultural em uma metrópole desigual**, problematiza o processo de urbanização da metrópole corporativa refletindo as desigualdades da oferta de equipamentos públicos para a cultura. Em seguida periodiza, entre as décadas de 1980 e 2000, o surgimento dos coletivos culturais periféricos entre seus principais marcos históricos, elementos estéticos e artísticos, e o sentido de suas ações.

O segundo capítulo, **Territorialidades e redes da produção cultural periférica**, correlaciona o papel destes coletivos com as disputas no campo das políticas públicas para a cultura a partir dos anos 2000 em diante, destacando a centralidade da noção de território entre as ações, a insurgência do Movimento Cultural das Periferias em São Paulo-SP e a mudança na legislação durante a última década.

Fechando esta primeira parte, o terceiro capítulo, **Contribuições do teatro de grupo para as políticas públicas para a cultura**, pontua a importância e o legado da tradição do teatro de grupo no campo das políticas públicas para a cultura, para, enfim, apresentar a trajetória do Coletivo Estopô Balaio desde sua fundação, seu processo artístico e o desenvolvimento de seus espetáculos teatrais.

A **Parte II – A Cidade dos Rios Invisíveis: Geografias Urbanas de um Espetáculo Teatral** segue a estrutura de um texto teatral para dialogar com o espetáculo “A Cidade dos Rios Invisíveis”. Esta parte está dividida em um prólogo e três atos. O **Prólogo – A Cidade dos Rios Visíveis** introduz o tema da obra numa narrativa histórico-geográfica que põe em perspectiva a charada dos rios invisíveis. São recontados os aspectos mais significativos da relação da cidade de São Paulo com seus principais rios – uma relação de intensa proximidade e diversos usos que foram se perdendo, até que esses cursos d’água se tornassem vilões de uma história territorial urbana. Enfatizando todo o conflito ambiental e urbano que aconteceu – e ainda acontece – na cidade, tomam-se como referência as obras de Odette Carvalho de Lima Seabra (1986), Vanderli Custódio (2002) e Janes Jorge (2017).

Ato 1 - Pó - A cidade em movimento, conversa com a primeira parte do espetáculo, que acontece na viagem de trem do Brás até o bairro do Jardim Romano. A abordagem traz a influência da imaginação geográfica de Ítalo Calvino na obra, o dispositivo de interpretação da paisagem urbana, analisando o processo de urbanização relacionado aos bairros que estão ao longo do percurso do espetáculo do centro à extrema periferia.

Ato 2 - Lama - A cidade de concreto, conversa com o primeiro ato da obra, que acontece no bairro do Jardim Romano. Dialoga com o processo de consolidação do Coletivo no bairro, enquanto agente de dinamização deste espaço e em meio às memórias e experiências de moradores e artistas do bairro. É um momento de conectar o processo criativo com o processo de migração, por sua vez, importante fenômeno relacionado ao processo histórico de urbanização de São Paulo, bem como elo de comunhão entre Coletivo e comunidade.

Ato 3 - Água - A cidade encharcada, dialoga com o seguinte ato e último trecho da obra, o qual adentra os escombros do bairro em uma área já quase às margens do Rio Tietê. Nesse momento, recupera-se em detalhes o acontecimento de uma grande enchente numa perspectiva geográfica, mas também através das cenas que recontam as memórias encharcadas dos artistas-moradores que interpretam suas próprias histórias. A condição literal do espaço geográfico como tragédia urbana e teatral adquire sua máxima amplitude, encerrando a obra em frente ao imenso e poluído rio.

E, concluindo, o **Epílogo** condensa algumas conclusões e reflexões a respeito do processo de pesquisa e seus resultados.

PARTE 1

A CULTURA QUE SE FAZ PELAS MARGENS

Capítulo 1

O acesso à cultura em uma metrópole desigual

Frente à cidade capitalista atual, em que mega empreendimentos e festas grandiosas privatizam memórias e imaginários, como negar a relevância dos ensaios de espetáculo do sujeito corporificado? Insinuo, com essa pergunta, que o espetáculo precisa ser libertado da espetacularização, que o controla e domina. O espetáculo que reúne espaço-tempo-ação, que constitui-se numa expressão condensada de embates simbólicos que tocam dimensões subjetivas e cognitivas do poder.

(Ana Clara Torres Ribeiro, 2010, p. 63-64)¹⁰.

A expansão urbana de São Paulo, considerada a maior metrópole do Hemisfério Sul e uma das mais importantes da periferia do capitalismo, se deu de forma avassaladora desde o último quartil do século XIX. O ritmo e as características deste crescimento foram impulsionados em momentos distintos do processo histórico de acumulação capitalista, dos quais se destacam a atividade agroexportadora cafeeira, substituída pelo capital industrial no início ao fim do século XX (Lencioni, 2017; Seabra, 2011), até o advento do capital financeiro e informacional (Carlos, 2007; Damiani, 2004; Silva, 2001), configurando-se uma urbanização corporativa (Santos, 1991).

Estes impulsos da modernização (Ribeiro, 2013c) e suas influências ocorreram de maneira mais ou menos semelhante em diversas metrópoles latino-americanas, uma vez que o processo de globalização e financeirização da economia produz uma espacialização em escala mundial, cujos efeitos se observam em localidades diferentes. No entanto, do ponto de vista analítico desta tese, São Paulo representa um lócus de observação privilegiado, tanto por sua envergadura urbana – que a torna paradigmática – quanto pelas formas de existência e de resistência singulares no tecido social – ambas impulsionadas por esse próprio processo.

A formação das periferias urbanas em São Paulo aconteceu mediante um aprofundamento das desigualdades econômicas, no qual a classe trabalhadora se viu obrigada a ocupar os terrenos e loteamentos disponíveis em áreas localizadas ao redor da mancha urbana (Langenbuch, 1968; Santos, 1991). O Estado, preocupado em arranjos e reformas urbanísticas nas áreas já ocupadas pelas classes médias e altas no que hoje corresponde ao quadrante centro-sudoeste, planejou de maneira insatisfatória o crescimento urbano em direção às áreas periféricas (Saraiva, 2008; Seabra, 2004; Souza, 2003). Sendo assim, este processo se deu

¹⁰ RIBEIRO, Ana Clara Torres. *Dança dos Sentidos: na busca de alguns gestos*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2010.

através de ocupações e construções feitas em mutirões, pela organização das próprias pessoas em associações e movimentos sociais (Santos, 1991).

A metrópole se consolidou, em sua forma atual, sob o advento de uma urbanização corporativa, na qual o interesse de empresas globais e o fluxo de informação concernente a elas definem os rumos do planejamento de forma estratégica (Silva, 2001). As formas cristalizadas na metrópole correspondem a uma organização espacial definida por esses impulsos, resultando num aprofundamento das fragmentações e desigualdades socioespaciais.

Tais fragmentações se observam através de diferenças muito contrastantes no que se refere à distribuição dos equipamentos urbanos públicos. Historicamente, o desenvolvimento dos macrossistemas técnicos se deu nas áreas que hoje correspondem ao chamado quadrante centro-sudoeste (Rolnik; Frugoli Júnior, 2001). Corresponde a uma concentração dos mais variados serviços públicos e privados, desde hospitais, universidades, escolas, instituições governamentais e oferta de transporte público de qualidade nos bairros que se agrupam neste quadrante.

Como observou Santos (1991), o padrão de crescimento e consolidação urbana da metrópole se manteve durante praticamente todo o século XX, sobretudo no que se refere à produção de uma estrutura fundamentalmente desigual e fragmentada entre seus espaços, a qual se aprofunda gravemente em termos de ausências generalizadas nas áreas periféricas. A transformação de São Paulo numa metrópole corporativa, portanto, esteve influenciada pelas escolhas estatais, bem como pelos interesses da iniciativa privada.

Em meados do século XX, por exemplo, o advento do urbanismo rodoviarista definiu eixos de circulação nas áreas centrais e também em direção às áreas periféricas (Rolnik, 2000), baseados no uso do automóvel particular, em detrimento de investimentos estatais em sistemas de transporte públicos sobre trilhos. À medida que a classe trabalhadora se mantinha empregada nas áreas centrais, mas habitando as periferias, a cidade passou a sofrer uma crise de deslocamento e mobilidade que até o momento não foi superada. Os longos congestionamentos viários e os transportes públicos constantemente saturados continuam fazendo parte do cotidiano da população periférica.

Este efeito, ademais, é sentido quando a população periférica precisa realizar deslocamentos para qualquer finalidade. Frente ao custo físico, econômico e energético que envolve tempo, dinheiro e saúde para o enfrentamento de longas distâncias, muitas pessoas circulam pela cidade com o objetivo exclusivo de se dirigirem aos locais de trabalho. Diante desta conjuntura, o acesso a outros locais para momentos de lazer e tempo livre é fortemente dificultado.

Esta é uma das faces da segregação socioespacial, uma vez que esses habitantes encontram diversas barreiras para vivenciar a cidade de maneira fluida e plena. Isto resulta em uma espécie de confinamento nas próprias periferias, situação na qual a população vê suas opções e escolhas delimitadas e se reinventa diante de um modelo de urbanização essencialmente injusto.

Entretanto, a consolidação das periferias em São Paulo, em consonância com outras metrópoles da periferia do capitalismo, resultou em espaços complexos do ponto de vista da sociabilidade e das práticas socioespaciais. O aspecto do movimento e dos eventos é um fator a ser considerado na análise desta teia de relações e práticas, conforme apontou Milton Santos (1996, p. 318):

O fato, porém, é que pela estruturação de seu território e do seu mercado – uno e múltiplo –, as cidades atuais, sobretudo as metrópoles, abertas a todos os ventos do mundo, não são menos individualizadas. Esses lugares, com sua gama infinita de situações, são a fábrica de relações numerosas, frequentes e densas. O número de viagens internas é muitas vezes superior ao de deslocamentos para outros subespaços [...]. A cidade é o lugar onde há mais mobilidade e mais encontros. A anarquia atual da cidade grande lhe assegura um maior número de deslocamentos, enquanto a geração de relações interpessoais é mais intensa. O movimento é potencializado nos países subdesenvolvidos, graças à enorme gama de situações pessoais de renda, ao tamanho desmesurado das metrópoles, e ao menor coeficiente de ‘racionalidade’ na operação da máquina urbana.

No âmbito dos deslocamentos e dos encontros, essa medida racional à qual Santos faz referência não foi favorável aos habitantes das periferias. Isto porque os padrões de distribuição espacial dos equipamentos públicos para cultura, que interessam para a análise aqui proposta, mantiveram-se agrupados nas áreas mais centrais da metrópole de São Paulo.

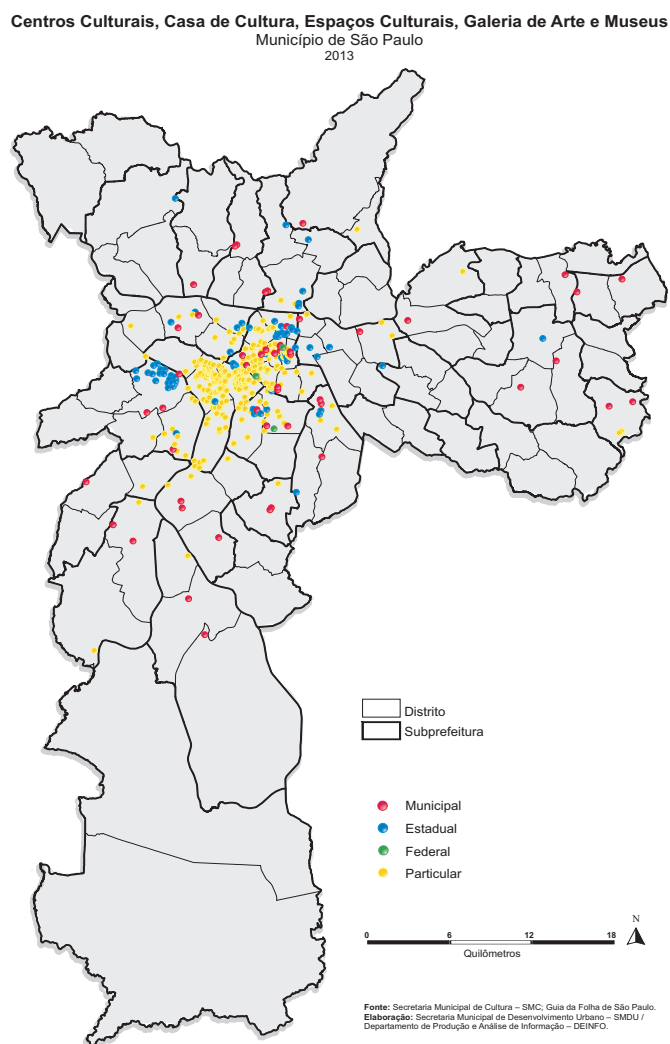
1.1 Equipamentos culturais: espaços luminosos e opacos

A distribuição de equipamentos culturais na metrópole de São Paulo acompanha todos os padrões relativos a outros elementos de infraestrutura, equipamentos e serviços urbanos. O quadrante centro-sudoeste, que coincide também com o local de moradia das classes mais abastadas, é servido de opções diversificadas destes equipamentos, bem como outros estabelecimentos nos quais é possível verificar o acontecimento de produções culturais, como cinemas, centros culturais privados, galerias, entre outros.

Conforme aumenta a distância em relação ao centro, no sentido periferia, aos poucos apresenta-se uma rarefação destes equipamentos. Observa-se, também, que há uma prevalência de equipamentos culturais privados, considerando, neste caso, as redes de cinema comerciais que se instalam em shopping centers, por exemplo. Além dos shopping centers, a rede do

Serviço Social do Comércio (SESC) possui algumas unidades importantes em áreas de espaço periféricas – Itaquera, por exemplo –, porém, longe de suprir a demanda por atividades de lazer e entretenimento da população. O mapa abaixo, difundido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, demonstra essa distribuição:

Figura 1 – Mapa representando a diversidade de equipamentos culturais e sua distribuição na cidade de São Paulo



Fonte: São Paulo (2013)¹¹.

Para além da correspondência desigual entre a consolidação do chamado desenvolvimento urbano e a distribuição dos equipamentos culturais, há outros fatores que atuam no grau de adesão da população a estes equipamentos. Conforme nota Isaura Botelho

¹¹ São Paulo (Município). Secretaria Municipal de Cultura. *Série Cultura e Território*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2013.

(2003), a democratização “cultural” não depende somente da distribuição espacial a partir de políticas públicas de planejamento urbano. Depende também de uma compreensão acerca de padrões culturais diversos, que se definem pelo acesso aos mais diferentes tipos de arte durante a formação básica de um indivíduo.

Nesse sentido, a autora demonstra que os equipamentos culturais existentes em São Paulo dialogam com políticas públicas culturais que giram em torno de um paradigma associado à cultura clássica, isto é, focado numa visão ocidental do que é arte e de um significante de cultura como algo erudito. Por isto, diante de uma também desigual inserção educacional e de oportunidades de diálogo e formação artística em geral, os equipamentos e, conseqüentemente, as produções culturais neles abrigadas geralmente são destinadas à fruição das classes mais abastadas que, não por acaso, habitam os bairros nos quais estão concentradamente localizados.

Segundo Suzana Viganó (2017), por sua vez, a organização e a difusão da produção cultural na cidade de São Paulo são, na contemporaneidade, pulverizadas tanto pelas políticas públicas específicas para este setor quanto pelo setor privado. As iniciativas de distribuição, formação educacional e acadêmica e fomento à cultura por organizações civis, como Sesc¹², ou bancos, como Itaú Cultural¹³, são responsáveis por grande parte do circuito cultural acessado, principalmente pelas classes médias e mais abastadas.

A questão que se apresenta, a partir do momento em que a estruturação espacial e socioeconômica dos equipamentos culturais está materializada, é a de que a emergência de coletivos que produzem arte e cultura nas periferias poderia estar associada a esta estrutura, do ponto de vista das ausências de equipamentos culturais em seus espaços. E, por outro lado, seria também uma resposta a um padrão de oferta de consumo de cultura oferecido pelo mercado de produção cultural que se insere hegemonicamente nos espaços “luminosos” da metrópole. Espaços estes que, conforme Milton Santos (1996) coloca, são comandados pela racionalidade da economia globalizada, que faz da cidade um importante ponto da rede global de informações, firmando sua posição nesta hierarquia.

Nesta lógica, a produção cultural insere-se no fluxo global de informações banais (Silva, 2001), posto que se define como um processo por onde circulam conteúdos de âmbito político, econômico e, naturalmente, cultural. Bastante plurais, estas informações podem

¹² Serviço Social do Comércio (Sesc).

¹³ Braço institucional do Banco Itaú que se dedica a organizar exposições de arte, apresentações musicais e cursos de formação na área das artes e da cultura.

descender do Estado ou de grandes corporações que, como já mencionado, atuam no mercado da produção cultural.

Este fluxo acontece também entre atividades que fazem parte do campo do lazer, do lúdico e do tempo livre, com notável capacidade dinamizadora do espaço geográfico. Neste caso, forma-se no quadrante centro-sudoeste da cidade de São Paulo uma espacialidade da produção cultural deste circuito com características mistas, ou seja, alinhada aos padrões mercadológicos mais “alternativos” e também ao que se considera “erudito” e “*mainstream*”.

Neste cenário, o Estado, as corporações e organizações da sociedade civil atuam ao mesmo tempo no campo das informações banais, sobretudo no que se considera aqui como mercado “hegemônico”, diretamente associado à indústria cultural. Esse agenciamento se verifica mais no sentido de uma fixação de certa produção cultural nestes espaços – consagrados ao poder hegemônico – do que na mediação do conteúdo desta produção.

Por outro lado, há que se considerar, aqui, a potência do fluxo de informações banais na construção de práticas disruptivas e contra-rationais, as quais miram, conforme Silva (2012; Silva; Alves, 2018), na construção de um sentido de cidadania, político e cultural. Nessa perspectiva, se inscreve a insurgência, nas periferias, de coletivos que têm na cultura sua principal motivação para a transformação social. Nas palavras da autora:

Tratar-se-iam de dinamismos mais arraigados ao lugar, ao dilema da sobrevivência, da resistência e da reprodução e constituiriam, portanto, circuitos informacionais ascendentes. Estes circuitos e círculos de informação se misturam, trazendo novos conteúdos ao espaço geográfico, tornado campo de conflitos permanente entre forças ascendentes e descendentes, entre verticalidades e horizontalidades (Santos, 2000; Silva, 2010). (Silva, 2012a, p. 5).

As áreas periféricas, consideradas espaços opacos dialeticamente antagônicos aos espaços luminosos (Ribeiro, 2012; Santos, 1996b), reverteriam sua posição neste par, formando uma nova síntese a partir de um novo circuito cultural. Constituiriam, portanto, um círculo de informações ascendentes que impulsiona um novo arranjo territorial, subvertendo a lógica dos pontos luminosos da urbanização corporativa (Santos, 1991) em ações culturais.

Esta forma contemporânea de ação tem origem em diferentes influências, que vão desde o contato com as artes e movimentos culturais da década de 1980, como a Cultura Hip Hop, passando, no contexto da zona leste da cidade de São Paulo, pelo legado das lutas e organizações de diversos movimentos sociais urbanos (D’Andrea, 2013; Raimundo, 2017), até chegar à conformação de uma cena cultural (Alves, 2014) periférica abundante e organizada.

1.2 As origens dos coletivos culturais periféricos (décadas de 1980 e 1990)

Nas décadas de 1980 e 1990, os confins das periferias encontravam-se em pleno processo de formação e consolidação urbana nas metrópoles brasileiras. Em São Paulo¹⁴, grupos de jovens habitantes destas áreas buscavam atividades de lazer em seu tempo livre. Praticavam skate, organizavam rodas de rimas, pixavam muros e desenhavam grafites (Altamirano, 2018) influenciados pela cultura Hip Hop, globalizada pelos meios de comunicação via rádio, televisão e mercado fonográfico em uma era pré-internet.

A absorção do Hip Hop enquanto cultura (Alves, 2014) é tributária da expansão da música *funk* estadunidense, a qual foi genuinamente produzida e difundida pela comunidade negra deste país, obtendo grande êxito comercial durante a década de 1970. Nos anos 1980, em São Paulo, eventos em clubes desportivos realizavam os *bailes black* com música *funk* estadunidense, atraíam a juventude periférica, majoritariamente negra. Não por acaso, portanto, considera-se que a cultura Hip Hop encontrou nas periferias da metrópole de São Paulo o seu berço brasileiro (Gomes, 2008).

Apesar dos constrangimentos e barreiras à mobilidade urbana impostas pela condição socioeconômica e pelo sistema de transporte público (Padua Pereira, 2012), grupos de jovens periféricos se movimentavam pela cidade. Empregavam, a seu modo, um conjunto material e imaterial de técnicas que se desenvolve como arte de resolver a vida através de linguagens próprias, conforme sustentou Ribeiro (2013b, p. 85) recuperando De Certeau (1998).

Aproveitando o deslocamento em função do trabalho, estes jovens organizavam encontros com grupos provenientes de diferentes bairros periféricos para realização de eventos independentes em espaços públicos de fácil acesso, preferencialmente na região central da cidade, como a Rua 24 de maio e a Estação São Bento do metrô (Raimundo, 2017). Nos amplos terraços desta estação, aconteciam as batalhas de *break* no final do expediente comercial, já que muitos dos jovens periféricos cumpriam funções laborais como *office boys* em empresas localizadas no centro.

Muitos grupos de RAP e Hip Hop formaram-se nas periferias de São Paulo entre a segunda metade dos anos 1980 e os anos 1990, sendo um exemplo icônico o grupo Racionais MC's, que mescla integrantes de bairros periféricos das zonas sul e norte da cidade. A vida na periferia era relatada em canções com narrativas realistas (Oliveira, 2015), as quais

¹⁴ No contexto de outras grandes metrópoles brasileiras, os exemplos mais notórios de coletivos culturais que emergiram neste tempo histórico são o Grupo Cultural Olodum, em Salvador, BA; o Nós do Morro, Afroreggae, entre muitos outros, no Rio de Janeiro, RJ. As ONG's também foram agentes que atuaram na organização de algumas cenas locais desta fase.

denunciavam as gravemente degradantes condições em que vivia a população. Aprofundavam-se também no modo como as relações sociais nas periferias se davam, relatando os conflitos com a polícia e o Estado, o racismo, as dimensões subjetivas e objetivas da pobreza, do encarceramento, do envolvimento com o crime organizado e do uso de drogas. Mas, ao longo do tempo, a obra artística do grupo Racionais MCs extrapolou sua condição de produto cultural, valendo-se de uma narrativa social e da elaboração de uma pauta política (D'Andrea, 2013) através de uma leitura sensível da realidade, do contexto, do entorno, apreendendo os elementos críticos e positivos que se entrelaçavam às suas realidades.

Durante os anos 1990, portanto, a noção de cultura periférica esteve bastante atrelada à linguagem do Hip Hop, tanto em termos de ações quanto numa estética que se associava aos guetos de outras metrópoles globais, sobretudo dos Estados Unidos. Porém, apesar de alguma inspiração estética e performativa vir de fora, a juventude periférica se apropriou destes elementos para representar, de maneira positiva, aquilo que é parte do seu lugar, do cotidiano, e dos desafios em narrativas nativas que criam uma cultura. Essa cultura periférica pode ser considerada como:

[...] de modo amplo, [...] um conjunto simbólico próprio dos membros das camadas populares que habitam em bairros periféricos quanto a alguns produtos e movimentos artístico-culturais por eles protagonizados. A cultura da periferia seria, então, a junção do modo de vida, comportamentos coletivos, valores, práticas, linguajares e vestimentas dos membros das classes populares situados nos bairros tidos como periféricos. E dela ainda fazem parte manifestações artísticas específicas, como as expressões do hip hop (break, rap e grafite) e a literatura marginal, que reproduziriam tal cultura no plano artístico não apenas por retratarem suas singularidades, mas por serem resultados da manipulação dos códigos culturais periféricos (como a linguagem com regras próprias de concordância verbal e uso do plural, as gírias específicas, os neologismos, etc.) (Nascimento, 2011, p. 13).

No entanto, para o contexto de São Paulo, para além da influência do Hip Hop e do RAP na formação dos coletivos culturais, é importante considerar a existência de uma articulação e atuação intensa de movimentos sociais nas periferias, consideradas como lócus de diversos movimentos de resistência e de oposição às ordens políticas vigentes. Na zona leste, por exemplo, durante os anos em que vigorou a Ditadura Militar (1965 - 1985), marcaram presença nas lutas as Comunidades Eclesiais de Base (ECB), vinculadas ao setor progressista da igreja católica; o movimento operário, vinculado a partidos de esquerda, como o Partido dos Trabalhadores (PT); as associações de moradores e movimento de mutirões, que impulsionaram a construção de centenas de casas e edificaram vários bairros.

Conforme apontam os estudos de algumas autoras como Erica Nascimento e Silvia Lopes Raimundo (Nascimento, 2011; Raimundo, 2017), com o encaminhamento razoável de

questões de infraestrutura urbana e de políticas públicas básicas, que asseguravam a reprodução social da classe trabalhadora, a questão do acesso à cultura tornou-se prioritária a uma parcela da juventude periférica, propiciando, mais adiante, uma articulação em torno da causa da cultura em si.

Soma-se a este contexto o fato de que, durante a década de 1990, diante de arranjos de políticas neoliberais, configuraram-se sucessivas crises econômicas, desemprego em massa e elevados patamares de pobreza e degradação das condições objetivas de existência no país. Para a população periférica das metrópoles, conseqüentemente, houve um incremento significativo na violência urbana (D'Andrea, 2013).

A maioria da juventude, inserida nessa realidade cada vez mais árida, lutou para sobreviver, encontrando na arte e na cultura um catalisador das narrativas de sua realidade, como aponta Tiaraju D'Andrea (2013). Tais narrativas, concisas em uma experiência urbana elaboradora de subjetividades singulares, se expressam na produção cultural encabeçada por jovens periféricos. Então, a partir da década de 2000 em diante, passa a haver uma organização maior da juventude entendida enquanto grupos (Maya, 2014) que se transformaram em redes de coletivos (Reguillo, 2010) e, subsequentemente, em movimentos mais amplos e ativos politicamente (Raimundo, 2017).

1.3 A emergência da cena contemporânea (década de 2000)

De acordo com D'Andrea (2013), a produção artística foi, aos poucos, se revelando como um caminho de construção coletiva para grupos de jovens periféricos a partir dos anos 2000. A formação destes grupos, segundo o autor, era uma forma de sociabilidade e, no abrandamento de referenciais oriundos de partidos políticos e movimentos sociais, a reinvenção da práxis política através da arte.

Assim, esta produção foi revelando um conteúdo em que a periferia é representada como uma forma de estar no mundo em existência compartilhada. Também é marcada por um posicionamento político que se baseia neste discurso, cujo termo periferia é reelaborado semanticamente por essa própria juventude. Para D'Andrea (2013), trata-se de um processo social por meio do qual uma nova subjetividade forja um posicionamento orgulhoso da condição periférica diante do mundo, o qual supera estigmas e alimenta as futuras ações políticas. Configuram-se, nesse processo, os *sujeitos e sujeitas periféricas* (D'Andrea, 2020), que estão associados ao protagonismo dos coletivos artísticos a partir dos anos 2010, quando

passaram a pautar, em suas ações, as narrativas e abordagens da periferia enquanto fenômeno geográfico e social.

Segundo Nascimento (2011), por sua vez, a partir do final da década de 1990 já se observava uma mudança de paradigma relativo ao formato e aos propósitos do que vieram a se tornar os coletivos culturais periféricos. Depois de mais de duas décadas em que a produção cultural e o engajamento político dialogaram com a matriz do Hip Hop, a superação da matriz cultural de elaboração de significantes e ações culturais híbridas (Canclini, 2004) deu lugar à produção de uma literatura marginal periférica (Eble; Lamar, 2015)¹⁵.

Os marcos desta nova fase foram os encontros literários arranjados em eventos em bares das periferias da zona sul de São Paulo, capitaneados pelo sucesso do romance *Capão Pecado*¹⁶, de Ferréz¹⁷, publicado em 1997. Em parceria com a publicação *Caros Amigos*¹⁸, foram organizados eventos literários nos anos de 2001, 2002 e 2004 para o lançamento de coletâneas de autores e autoras das periferias paulistanas. Nesse contexto, segundo Nascimento (2010), estes autores investiram na produção de eventos literários regulares nas periferias, dos quais se destacam o *IdaSul 9* (com enfoque também em outras linguagens artísticas), no bairro Capão Redondo; o *Cooperifa*, produzido pelos poetas Sergio Vaz e Pezão em um bar; e o *Projeto Literatura Brasil*, produzido pelo poeta Sacolinha, no município de Suzano, na Grande São Paulo.

O formato de evento sarau, onde são declamados poemas e realizadas performances variadas, se consagra, a partir daí, como um dos mais importantes da cena cultural periférica (Silva, 2012b). Para Nascimento (2010), com o destaque dado à linguagem literária, a produção cultural periférica, durante os anos 2000, ganhou mais consistência e versatilidade. Desta maneira, foi acontecendo de maneira regular em espaços públicos como praças, ruas, becos, vielas e também em galpões e espaços ociosos e abandonados, ou seja, espaços disruptivos com a ordem dominante associada ao lugar da arte.

Isto favoreceu o desenvolvimento de outras linguagens artísticas, como o teatro, o cinema e a dança, que sempre estiveram presentes, mas de maneira mais pontual, dadas as

¹⁵ A literatura marginal periférica se diferencia do movimento da literatura marginal dos anos 1970 no Brasil, apropriando-se do termo marginal e associando-o à realidade da existência periférica. Também é depositária dessa virada semântica a chamada “nova geração de escritores marginais” (Eble; Lamar, 2015), que se insere no contexto aqui retratado.

¹⁶ (FERREZ, 2019).

¹⁷ Ferréz é o nome artístico de Reginaldo Ferreira da Silva, nascido e criado no Capão Redondo, periferia da zona sul da cidade de São Paulo.

¹⁸ Revista *Caros Amigos* foi uma publicação alternativa sobre política, sociedade e cultura, em formato de revista, pela Editora Casa Amarela, durante os anos de 1997 a 2017.

dificuldades financeiras para manter as condições deste tipo de produção artística. Entre os grupos que se destacam nesta fase estão os grupos teatrais Pombas Urbanas, da zona leste; a Capulanas Cia. de Teatro Negro e a Brava Cia, da zona sul; Cinebecos e Cinecampinho, no campo do audiovisual, entre outros (D’Andrea, 2013; Nascimento, 2011).

Soma-se também a este contexto a sempre existente cena do samba, composta por diversas escolas e agremiações, as quais, além do já tradicional calendário associado ao carnaval, sempre promovem rodas de samba em diálogo com outros grupos. Assim, pode-se dizer que a agenda do samba foi abarcada dentro do escopo da produção cultural periférica contemporânea, uma vez que a temática da cultura popular, sobretudo em seu arcabouço afro-brasileiro, ganha destaque nas ações de diversos grupos atuantes em torno da linguagem do samba, valorizando tanto os compositores da nova geração quanto seus precedentes ligados às tradições (D’Andrea, 2013; Nascimento, 2011).

Outro marco ocorreu em novembro de 2007, quando foi organizada a Semana de Arte Moderna da Periferia, uma espécie de contraposição à icônica Semana de Arte Moderna de 1922, a qual representou a corrente modernista da arte situada no bojo da elite paulistana. Este contraste designou demarcar a intencionalidade de uma produção cultural renovada, que busca não só seguir outras influências, mas, principalmente, sinalizar a arte construída nos espaços periféricos para o público periférico. Comprometida em retratar a realidade concreta e simbólica destes espaços, a Semana de 2007 aconteceu em terminais de ônibus, escolas e centros comunitários. O propósito de atrair a população local se expandia também para públicos de outras regiões e bairros da metrópole além da periferia da zona sul. Para Nascimento, este acontecimento é um

[...] evento galvanizador de uma movimentação cultural que vem sendo desenvolvida desde os anos 1990 e que tem como protagonistas artistas comprometidos com os habitantes das periferias ou cujos trabalhos tomam uma ideia de periferia como alvo de suas elaborações estéticas [...] (Nascimento, 2009, p. 122).

Também em 2007 entrou em circulação a publicação *Agenda Cultural da Periferia*, editada mensalmente pela ONG Ação Educativa¹⁹. Trata-se de um guia de ações e atividades culturais que acontecem em bairros periféricos, cujo formato remonta aos guias culturais publicados em jornais da grande mídia: dividido em sessões temáticas separadas por linguagens artísticas como “teatro”, “hip hop”, “samba”, “literatura”, “grafite”, “cinema e vídeo”, além de

¹⁹ A Organização Não-Governamental Ação Educativa localiza-se no centro de São Paulo. Funcionou como uma espécie de articuladora de coletivos artísticos e culturais das periferias durante os anos 2010, promovendo, além da publicação supracitada, eventos culturais e debates de temáticas relacionadas à pauta educacional, cultural e de políticas públicas.

uma sessão específica chamada “periferia no centro”, isto é, ações relacionadas à cultura periférica que acontecem em bairros centrais.

A partir dos anos 2010 em diante, ganha força a articulação em rede entre coletivos de outras periferias, propondo novos usos do território através da consolidação da cena e do circuito cultural. Os eventos passam a ser articulados pelos coletivos de forma a consolidar a presença de um público local, sendo comum e bastante frequente membros de outros coletivos realizarem participações especiais. Tal articulação fortaleceu na cena a tecelagem de parcerias frutíferas em projetos e ações culturais, cuja territorialidade se constrói essencialmente a partir de espaços periféricos. Conforme esse uso cultural do território se concretizou, o caráter político da rede se fortaleceu em torno da crítica aos investimentos públicos para as periferias, tanto no que tange à histórica rarefação de equipamentos culturais para fruição comunitária como para a reivindicação de políticas públicas específicas para a cultura periférica em editais de fomento.

Capítulo 2

Territorialidades e redes na produção cultural periférica (década de 2010)

Ações que irrompem a cotidianidade - inscrevendo a co-presença em contextos que a renegam - implicam em sincronização de gestos e na representação de papéis que não são esperados e nem programados. Essas ações corporificam, na encenação da experiência urbana, o descarte, por alguns instantes, de controles que tolgem a invenção (e inversão) de posições sociais nos fluxos urbanos.

Assim, o sujeito corporificado (Ribeiro, 2000), ao desafiar controles da experiência urbana e sua burocratização da existência, alcança o direito à definição de sua forma de aparecer e acontecer [...]. Esse sujeito transforma-se em acontecimento, onde e quando são esperados o seu silêncio e o apagamento de sua individualidade.

Ana Clara Torres Ribeiro (2010, p. 63)²⁰

Para a geógrafa Silvia Lopes Raimundo, em seu estudo sobre o Movimento Cultural das Periferias, a insurgência dos coletivos artísticos periféricos, a partir dos anos 2010, ocorreu sob um “discurso contra-hegemônico carregado de desejos de construção de uma outra cidade” (2017, p. 21). Para a autora, a conformação de uma rede de “coletivos de coletivos” (Maya, 2014), nesta fase, é considerada como uma das mais expressivas e significativas insurgências de movimentos sociais urbanos contemporâneos no Brasil e na América Latina.

A partir de um procedimento etnográfico, tal estudo aponta a espontaneidade como uma das características do nascimento de muitos dos coletivos que hoje estão consolidados na cena cultural e política da metrópole de São Paulo. São classificados como de origem independente e horizontalmente organizados, sem formalidades jurídicas, compostos majoritariamente por jovens habitantes das periferias. Unidos por interesses comuns, produzem ações culturais de caráter lúdico (Raimundo, 2017).

A partir desta estrutura e organicidade, os coletivos passaram a criar e conceber projetos, alguns deles compartilhados. Tal construção formou uma agenda de ações pontuais, baseadas em eventos diversos, tais como os saraus, as rodas de samba, batalhas de MC's, espetáculos teatrais, de dança, concertos musicais, exibição de filmes, entre outros. Esta agenda, por sua vez, fomenta o planejamento e retroalimenta a organização de outras ações, sempre em torno do desenvolvimento de linguagens artísticas variadas.

²⁰ RIBEIRO, Ana Clara Torres. *Dança dos Sentidos: na busca de alguns gestos*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2010.

Esta é uma configuração de período mais recente, cujo ápice se verifica em meados da década de 2010, porém, mantendo o legado da primeira fase no que se refere às práticas coletivas e a interação com a sociedade através da apropriação de espaços públicos. Em relação ao conteúdo das ações, essa comunicação se dá pela ênfase em valores comunitários, como honra ao bairro e respeito ao meio-ambiente, transmitidos em formas lúdicas e não-violentas de comunicação (Raimundo, 2017).

Em um período histórico marcado essencialmente pelo avanço de um uso massivo e cotidiano das ferramentas tecnológicas de comunicação, como os smartphones e as redes sociais virtuais, os coletivos se apropriaram também do ciberespaço. Assim, ganhou força a divulgação das ações socioculturais, antes mais pontuais, pela incorporação destes novos arranjos técnicos, ou, conforme Santos (Santos, 1996b), de famílias de técnicas. Esta combinação confere uma inovação da maior importância, porque permitiu a consolidação de uma rede a partir da difusão de um outro circuito de informações, cuja densidade se baseava em outras narrativas. Estas, por sua vez, são elaboradas em perspectivas não só contra-hegemônicas, mas também eminentemente ligadas ao território enquanto instância onde a cultura se forma a partir de seu uso (Santos, 1987).

As tecnologias da informação, portanto, foram utilizadas a favor da construção e manutenção da cena cultural (Alves, 2014), cuja produção e agenda se consolidam fora do mercado hegemônico e, por assim dizer, “tradicional” da metrópole paulistana. E não apenas num ponto de vista de eventos culturais enquanto produtos mercadológicos, associados a uma indústria cultural “*mainstream*” ou, até mesmo, “alternativa”. Mas, sobretudo, pelo esforço em subverter a lógica espacial predominantemente centralizada dos equipamentos culturais, tanto no sentido de localização quanto no sentido de construção de outras narrativas, presentes nas manifestações artísticas.

Porém, é importante ressaltar que há um grande destaque dos componentes simbólicos da periferia no mercado da indústria cultural, concomitante a todo o contexto supracitado. Isso denota um grande poder da indústria cultural perante as próprias ações do Estado, delimitando um campo contraditório de disputa em torno de recursos e relações, conforme aponta Viganó (2017). Nas palavras da autora:

É nessa contradição que se situa o que se convencionou chamar de ‘cultura das periferias’. E é também nesse caldeirão que atuam seus movimentos culturais, lutando tanto contra o Estado – como representante fracassado de um modo de vida que fosse para eles significativo – como contra a indústria cultural, na defesa de identidades que seriam tradicionais. As culturas das periferias, no entanto, incorporam o poder de difusão da indústria cultural, a fim de estabelecer seus próprios projetos sociopolíticos. Além disso, buscam a adesão da própria

periferia para suas causas, pois a sua população está longe de ser homogênea (Viganó, 2017, p. 60).

Neste contexto, surgiram os Fóruns Culturais, como o Fórum Cultural da Zona Leste (FCZL). Reunindo coletivos artísticos no início da década de 2010, tinha como pressuposto manifestar a crítica e um posicionamento contestador à ordem hegemônica de produção cultural (Raimundo, 2017), buscando criar e valorizar um modo próprio de fazer e produzir cultura. Foi um marco a partir do qual, em poucos anos, a rede de coletivos culturais cresceu e se articulou de maneira ainda mais expressiva. Assim, as ações culturais nas periferias consolidam-na como esse centro de produção cultural contra-hegemônico, tal como afirma Raimundo (2017). Nesse momento, torna-se mais nítido o uso do território e formação de novas territorialidades (Haesbaert, 2004) através dos eventos desta cena.

Por outro lado, para compreender as ações culturais como manifestações também de caráter político, é necessário direcionar o olhar para a valorização do papel dos artistas, produtores e idealizadores da produção cultural periférica na disputa por recursos, de modo a sustentar seu fazer artístico, a composição e a manutenção desta rede. Nesse sentido, é fundamental entender o papel do Estado enquanto agente no âmbito do direcionamento de políticas públicas para a cultura.

2.1 As políticas públicas para a cultura e a centralidade da noção de território

Como já mencionado, durante o processo de redemocratização do Brasil, sobretudo na década de 1990, avançavam o projeto neoliberal, as crises econômicas, o agravamento da pobreza urbana, a globalização e o meio técnico-científico informacional (Santos, 1996b). Neste contexto, deu-se a emergência da formação de coletivos artísticos nas periferias urbanas (D'Andrea, 2013).

Conforme salienta Juliana Lopes Silva (2018), a agenda pública passou a incorporar, lentamente, a demanda de direitos sociais que abarcavam a dimensão cultural, considerando as ações cada vez mais politizadas destes coletivos. Por atuar no impulsionamento deste debate à esfera pública, os coletivos são os principais sujeitos políticos na atual disputa para o reconhecimento da produção cultural periférica no campo das políticas culturais (Silva, 2019).

Historicamente, os recursos públicos para o desenvolvimento e manutenção de atividades relacionadas à cultura, no Brasil, são estruturalmente escassos (Rubim, 2014). De modo geral, o Estado desassistiu a classe artística da possibilidade de financiamento de atividades (envolvendo o amplo campo da cultura), seja em âmbito federal, estadual ou

municipal. Porém, conforme mudam os rumos da política no país, mudam também as perspectivas em relação às políticas públicas para a cultura, e isso variou, dentro dos limites da insuficiência, entre momentos mais e menos favoráveis²¹ (Calabre, 2018; Silva, 2018).

Nos anos 2000, durante as gestões de Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010), houve a reelaboração do Ministério da Cultura, dirigido por Gilberto Gil e Juca de Oliveira. Assumindo uma concepção das manifestações culturais apontadas para a pluralidade, as políticas do Ministério da Cultura desta gestão desprenderam-se do paradigma cultural erudito e clássico em direção às culturas populares e originárias (Pimentel, 2020; Silva, 2018). Considera-se, assim, que houve um avanço no debate e a questão da cultura ocupou relativa centralidade na agenda governamental.

Conforme as políticas públicas iam aos poucos sendo reelaboradas, nos espaços periféricos das grandes metrópoles os coletivos culturais tiveram sua capacidade criativa ampliada, bem como passaram a ocupar com mais assiduidade espaços outrora relegados, como a grande mídia e as universidades. O que marcou esse processo foi a coerência de um discurso compartilhado e alinhado, ancorado em imaginários urbanos, na construção de novas narrativas que culminam na disputa por um projeto de cidade que, conforme propõe D'Andrea (2013), é um projeto societário.

Foi nesse contexto que se ampliou a participação desses novos grupos e sujeitos políticos; a formação de agentes culturais ocupando espaços públicos e privados não-convencionais, organizando festivais, encontros, apropriando-se de linguagens variadas e tecnológicas como o audiovisual e as redes sociais; e criando, certamente, novas tensões com o poder público e com ONG'S. Assim, reforçou-se cada vez mais a disputa pelo imaginário da cidade, a partir de representações sociais (Ribeiro, 1987, 2005) que buscam ressignificar as periferias como territórios plenos de potências e luminosidades.

²¹ Diante desta escassez estrutural e estruturante (Rubim, 2014) da distribuição de recursos, a classe artística mobilizou-se e pressionou as esferas de poder em alguns contextos, como se verá adiante. Portanto, trata-se de um perene campo de disputas, as quais se incorporam no engajamento político dos coletivos culturais. Em síntese, desde a Era Vargas (anos 1940), passando pelos governos ditatoriais militares (1964-1985), a discussão sobre valorização de atividades culturais era bastante limitada, uma vez que para governos autoritários a arte e suas múltiplas linguagens e manifestações devem ser balizadas e passar por crivo de censura (Rubim, 2014). Nesse sentido, a criação de políticas efetivas não se consolidou de forma a favorecer a criação de uma agenda cultural que abrangesse todo o potencial que um país como o Brasil tem a desenvolver no âmbito da cultura. De 1985 em diante, durante o processo de transição democrática, a inserção do neoliberalismo na política econômica nacional representou um enorme obstáculo para o campo da cultura. Durante a gestão de Fernando Collor de Mello (1990-1992), foi criada a Lei Rouanet (Lei nº 8.313 – 1991), fundamentada em renúncias fiscais do setor privado, os quais escolhem determinados setores da cultura para aplicar recursos como forma de incentivá-la. Esta lei, válida até hoje, resiste sob inúmeras polêmicas, provenientes tanto dos setores mais progressistas quanto da atual onda neoconservadora – estes últimos, na verdade, reacionários e contrários a qualquer tipo de investimento público em cultura. Durante a gestão de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), a situação se manteve no mesmo patamar.

A partir de 2010, na esteira da consolidação democrática e plural das manifestações culturais, o Ministério da Cultura, durante o governo de Dilma Rousseff (2011-2016), criou instâncias como a Secretaria Nacional de Cultura e o Plano Nacional de Cultura, os quais apostavam num modelo participativo difundido entre as esferas federal, estadual e municipal (Silva, 2018). Destes, surgiram importantes difusores de políticas públicas como os Pontos de Cultura, inseridos no plano local e comunitário, sendo considerados a primeira iniciativa de política pública de caráter diretamente territorial.

É neste período que também se amplia a oferta de editais públicos²². Assim, conforme aponta Silva (2018), intensificou-se a participação juvenil nas ações políticas do país como um todo, inclusive nos coletivos culturais periféricos. Houve, portanto, um aumento expressivo na produção artística periférica em geral: no número de ações culturais (pontuais e de encontro, como festivais, congressos, entre outros), de publicações (produção literária, mapas, guias), de festivais (música, teatro e cinema).

Ao mesmo tempo, diante de tamanha expressividade, houve uma certa tentativa de captura do universo periférico pelo mercado de produção cultural “*mainstream*”, sobretudo em produções cinematográficas, telenovelas e seriados, como já mencionado através de Viganó (2017) e D’Andrea (D’Andrea, 2013). Diante deste *boom* da produção cultural periférica contemporânea, fez-se necessário ampliar o debate e a mobilização em torno do direcionamento dos recursos para as ações dos coletivos culturais²³.

Os coletivos culturais passaram a debater a ideia de cidadania cultural e a reivindicar o direito à cultura no bojo de sua produção artística. Em suas produções, verificou-se uma nova proposição para o uso do conceito de cultura para além das belas artes, do erudito, do clássico e do viés antropológico em direção à já mencionada cultura de periferia ou cultura periférica, concebida como um processo que se origina das relações socio-territoriais.

²² Na escala do estado de São Paulo, um dos mais difundidos editais públicos é o PROAC – Programa de Ação Cultural, implementado em 2006. De certa forma tributário do formato da Lei Rouanet (e do antigo Plano de Ação Cultural – PAC), o PROAC distribui recursos oriundos de incentivos fiscais do setor privado e recursos públicos da Secretaria Estadual de Cultural. Além disto, determina as linguagens artísticas em diferentes linhas dentro do edital, ou seja, dificulta a inserção de projetos que abordam múltiplas linguagens artísticas ao mesmo tempo (Abreu, 2010). Já a prefeitura de São Paulo, por sua vez, além da ampliação de alguns equipamentos culturais como os CCJ – Centro Cultural da Juventude, lançou um edital específico para a juventude, o Programa de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI). Neste edital, os recursos públicos são distribuídos a grupos compostos por integrantes de 18 a 29 anos, sem especificação de linguagens artísticas, sendo assim mais abrangente e bastante atrativo para os componentes dos coletivos culturais das periferias. Cada grupo pode ser contemplado em até duas edições do VAI, que são anuais. Lançado em 2003, este edital foi intensamente disputado em toda a cidade, uma vez que permite que qualquer grupo ou coletivo se inscreva.

²³ Mesmo diante destes avanços, há uma seletividade estrutural das condições de competição por recursos já escassos (Silva, 2018). A disputa e a problematização do acesso aos recursos públicos para a cultura, a exemplo de movimentos como *Arte Contra a Barbárie* da classe teatral, que resultou na Lei de Fomento ao Teatro em 2002 (Romeo, 2019), continuaram.

A cultura periférica, neste contexto, é considerada como uma manifestação singularizada (Nascimento, 2011; Raimundo, 2017), cuja originalidade se pauta em atravessamentos das questões ligadas a uma condição periférica (Almeida, 2009; D’Andrea, 2013) ampliada pela intersecção das consciências de classe, raça, e gênero inerentes à realidade periférica. Porém, é notável o uso intenso do termo território por parte dos coletivos culturais, apoiado fortemente como afirmação discursiva, mas também como prática (Pimentel, 2020).

Ressalta-se que não se trata, nesse discurso, do território como categoria analítica da Geografia, mas de uma referência que pode carregar sentidos variados. Ana Clara Torres Ribeiro já havia observado a ênfase dada ao termo e também sua influência no campo das políticas públicas:

Nos enredos do presente, emerge uma tendência que parece ser fruto direto dos avanços do saber geográfico; mas, que, de fato, não é. Trata-se do excesso de referência ao território. Impressiona como tudo agora é transformado em território, incluindo a conjugação de arte e cotidiano. Também as políticas públicas têm sido traçadas em função do território, tomado como uma espécie da tradução operacional – próxima dos cenários do planejamento estratégico – das estruturas e desigualdades sociais. Essa ênfase no território possui diferentes conotações, inclusive a que transmite a ideia de que a referência ao território é sempre portadora de uma visão progressista da realidade social (Ribeiro, 2012, p. 63).

Por outro lado, Rogerio Haesbaert (2018) observa uma revisão crítica do conceito de território sendo feita no âmbito da Geografia contemporânea latino-americana e brasileira, a qual gira em torno desta noção enquanto prática, diferenciando-a de uma categoria analítica somente. A incorporação da noção de território ao léxico dos coletivos culturais periféricos talvez se aproxime do que o autor observa como território enquanto instrumento de práxis no contexto das lutas sociais da América Latina. E, nesse sentido, aproxima-se mais ainda da noção de Santos (1999), o território usado, que, também nas palavras de Ribeiro, é: “[...] o que dialoga com os conceitos de homem lento, espaço opaco e rugosidade. [...] aproxima-se teoricamente do espaço banal, o espaço que é de todos e de todas as práticas, incluindo as solidariedades e o agir comunicativo” (Ribeiro, 2012, p. 64)²⁴.

Por sua vez, essa virada discursiva (Barbosa, 2017) parece haver influenciado, como verificou Ribeiro (2012), a disputa pela elaboração e implementação das políticas públicas para a cultura a partir de então²⁵, as quais se apropriaram do termo território, tornando-o central na

²⁴ RIBEIRO, Ana Clara Torres. *Homens lentos, Opacidades e Rugosidades*. Redobra, UFBA, 2012.

²⁵ Outros exemplos de políticas públicas “territorializadas” para a cultura são o próprio “VAI” (Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2003); “Territórios da Identidade” (Secretaria de Cultura do Estado da Bahia); “Descentra” (Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 2015); FAC – Fundo de Apoio à Cultura Descentralizado (Agência Cultural de Brasília – DF); Edital de Cultura e Arte nos bairros (Secretaria de Estado de Direitos Humanos – ES).

pauta de disputas deste campo. Entretanto, no que se refere ao território apropriado enquanto uso que fomenta a práxis, um exemplo atual e sofisticado é a Lei de Fomento à Cultura Periférica²⁶, fruto das ações da rede de coletivos artísticos e culturais periféricos, consolidados pelo Movimento Cultural das Periferias, na cidade de São Paulo.

2.2 A insurgência do Movimento Cultural das Periferias

Conforme demonstrado, em meados da década de 2010 a rede de coletivos culturais periféricos já havia se articulado consubstancialmente em escala metropolitana, e também com outros coletivos de metrópoles do Brasil, da América Latina, da Europa e de África (Marino, 2015; Padua Pereira, 2017). Conforme crescia a sua produção cultural, a demanda por recursos públicos e equipamentos específicos para a realização de eventos e ações culturais também aumentava. Desta forma, a disputa pelos já escassos recursos públicos destinados às artes e à cultura como um todo tornou-se mais competitiva, fazendo com que a rede de coletivos se articulasse politicamente de maneira efetiva.

É importante lembrar, como apontam D’Andrea (2013) e Raimundo (2017), que a luta política dos coletivos culturais herdou dos movimentos sociais das periferias um legado, ainda que de forma distante. Na zona leste, como já dito, há uma tradição de militância em diversos setores, e com a cultura não foi diferente, ainda nos anos 1980, quando poucos grupos faziam um trabalho de militância articulado em torno das artes. Por isso, os movimentos contemporâneos são tributários, por exemplo, do Movimento Cultural de Guaianases e do Movimento Popular de Artes de São Miguel (Raimundo, 2017).

Um marco em direção a uma articulação política que unificasse as ações pontuais que vinham ocorrendo nas periferias foi a criação do já citado Fórum de Cultura da Zona Leste, em 2013. Convocando membros de vários coletivos culturais desta região, este fórum agregou, aos poucos, coletivos de outras periferias. E, conforme demonstrado por D’Andrea (2013), Almeida (2013) e Marino (2015), estas dezenas de coletivos²⁷ foram responsáveis pela formação de uma cena cultural nas bordas da cidade desde pelo menos o início da década de 2000.

Daí em diante, como propôs Raimundo (2017), a rede de “coletivos de coletivos”, formada por artistas-militantes, apoiadores e “ativistas” envolvidos com os coletivos

²⁶ Lei nº 16.496/2016.

²⁷ Tonomapa, Coletivo Alma, Quilombaque, Rede Livre Leste, Rede Popular de Cultura M’Boi Mirim e Campo Limpo, Rede Viva Periferia Viva, entre outros.

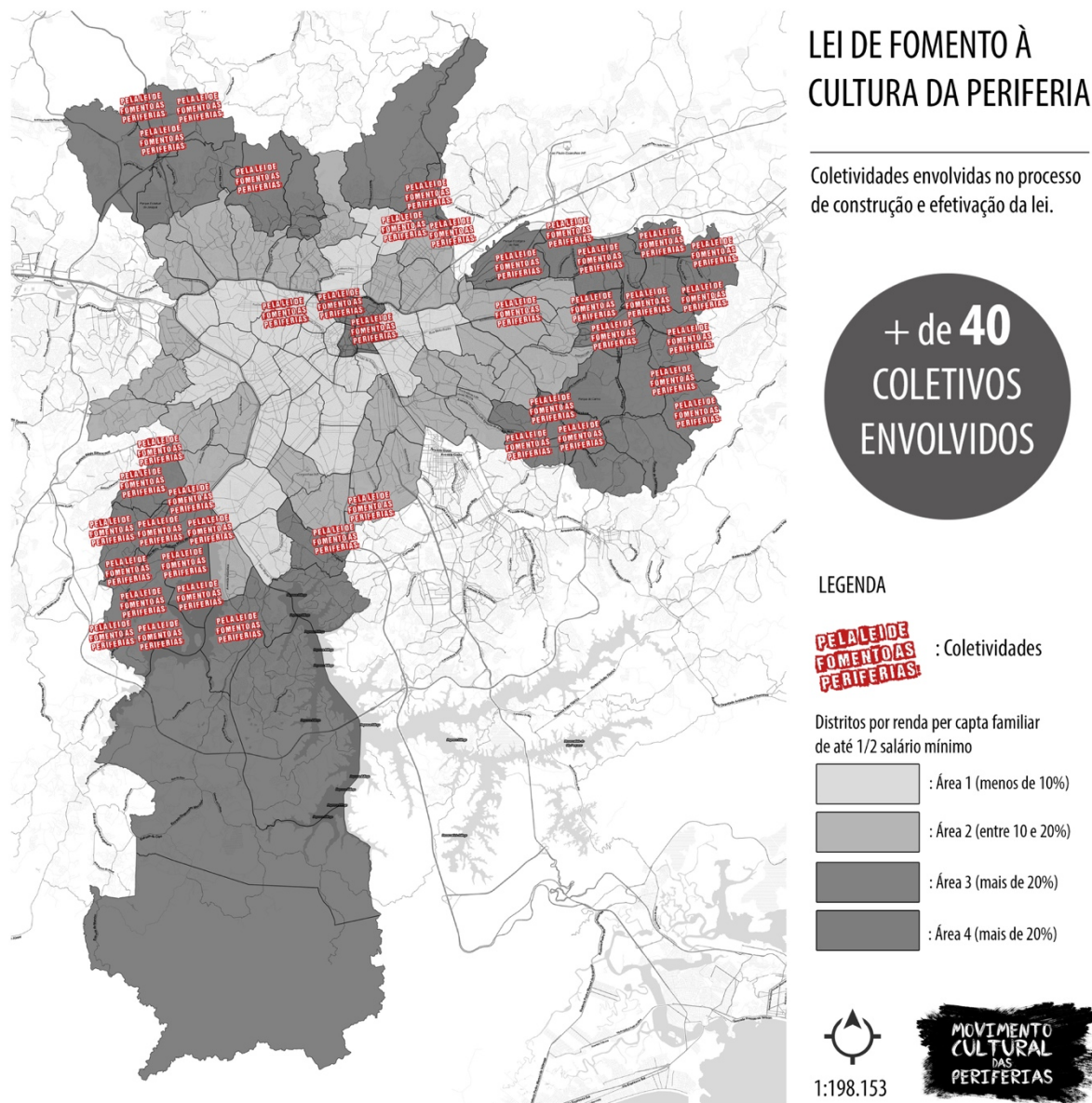
artísticos, deu corpo a um autêntico movimento social: o Movimento Cultural das Periferias, com o objetivo definido de contestar os recursos públicos para a cultura periférica.

Durante a gestão de Fernando Haddad na Prefeitura de São Paulo (2013-2016), observou-se uma melhoria no que tange aos investimentos em eventos e acontecimentos culturais na cidade como um todo. Destaca-se a realização de festas e festivais de música nas áreas centrais em caráter alternativo, muitas vezes agitadas por coletivos artísticos que realizavam ocupações de praças públicas e, também, de imóveis abandonados ou já ocupados por movimentos sociais organizados, como o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST). Neste contexto, como observou Borba (2021), a cultura funcionou parcialmente como um catalizador para a apropriação democrática de espaços públicos. No entanto, os coletivos culturais periféricos não foram priorizados na distribuição de recursos, apesar do diálogo razoavelmente fluido com a Secretaria Municipal de Cultura.

A contestação acerca da distribuição dos recursos para a produção cultural periférica ganhou corpo com a ampliação das ações do Fórum Cultural da Zona Leste, impulsionando a criação do Movimento Cultural das Periferias oficialmente, em 2015. Dessa maneira, uma luta consistente em torno do que historicamente seria nas palavras do movimento, “defender o óbvio”: democratização do acesso à cultura como forma de inserção na vida urbana, isto é, a cidade que se deseja é uma cidade mais justa para as pessoas que habitam e vivenciam os espaços periféricos (Raimundo, 2017).

Entre 2014 e 2015, a disputa por recursos fez-se através do embate com as instituições públicas, como a própria Prefeitura de São Paulo, a Câmara dos Vereadores e a Secretaria da Cultura, para a criação de uma política pública efetiva para a cultura periférica (Raimundo, 2017). Assim, o orçamento municipal foi posto em xeque, através de uma nova lógica de uso do território para a distribuição dos recursos. O objetivo era solucionar a falta de acesso à cultura nas periferias para além da mera distribuição de equipamentos culturais ou da filiação a alguma tradição ou linguagem artística específica. O mapa abaixo, a partir da Figura 2, organizado com base nas reivindicações do Movimento Cultural das Periferias, exemplifica essa lógica, na qual o orçamento destinado à cultura se divide de acordo com arranjos territoriais:

Figura 2 – Mapa da Lei de Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo



Fonte: Marino (2017).

Ao ser discutida e redigida coletivamente, esta proposta representou não somente uma lógica ditada pela participação popular. Foi além, ao pensar a cultura em sua dimensão real e concreta, considerando o uso do território. Esta foi a tônica decisiva da inovadora Lei de Fomento à Cultura Periférica²⁸, aprovada em 2016, cuja prevalência da questão territorial fica

²⁸ Lei nº 16.496/16, que através de editais anuais objetiva apoiar financeiramente “projetos focados na gestão, manutenção e programação de espaços culturais autônomos já existentes; na pesquisa, criação, produção, difusão e circulação de produções culturais e artísticas das áreas periféricas e dos bolsões com altos índices de vulnerabilidade social, reconhecendo as mais diversas formas destas expressões; na autoformação e multiplicação de saberes no coletivo e para a sociedade civil; em arranjos produtivos econômicos locais, como estúdios comunitários, produtoras culturais, editoras, dentre outros; e em processos de articulação de redes e fóruns coletivos em torno de temas da cultura”. O plano de trabalho de cada projeto deve ser executado em 24 meses. Fonte: Secretaria Municipal de Cultura – Prefeitura de São Paulo. Disponível em:

evidente na espacialização dos recursos, numa proposta redistributiva dos usos a partir da cultura (Santos, 1987).

Trata-se de luta construída em torno de uma causa estrutural, porém, inovada, com demandas coletivas unificadas em um projeto compartilhado. Os *sujeitos periféricos* tornam-se, assim, os sujeitos corporificados da ação (Ribeiro *et al.*, 2013), a qual encontra sentido na inscrição dos itinerários e práticas artísticas no território usado (Santos, 1999), a partir da produção cultural. Como estratégia de visibilidade à causa, as ações que precederam a conquista do movimento mesclavam a estratégia clássica da militância (Raimundo, 2017), como ocupação de espaços públicos, cortejos, circulação e entrega de abaixo-assinados, cartas e manifestos em solenidades públicas institucionais, com os próprios eventos dentro da cena cultural.

A luta que culminou na aprovação da Lei de Fomento à Cultura Periférica também se articulou em torno de pautas imprescindíveis ao contexto, como a regulamentação das ocupações culturais. Instaladas em espaços públicos e privados abandonados nas periferias, as ocupações culturais cresceram à medida que se fortalecia a rede de coletivos culturais. Conforme Marino e Silva (2019), as ocupações estiveram relacionadas à atuação das associações de bairro durante as décadas de 1980 e 1990 e, da década de 2000 em diante, foram mantidas por grupos dedicados às artes cênicas na zona leste, como Dolores Boca Aberta e Pombas Urbanas. A consistência da rede de coletivos culturais em meados da década de 2010 parece ter dado fôlego para que mais espaços ociosos fossem ocupados²⁹.

A partir daqui, interessa desvendar o fazer artístico dos coletivos relacionados ao espaço urbano, desde sua percepção, questionamentos, até as formas de apropriação, construindo a representação do próprio processo de urbanização e seus problemas. Para esta tarefa, é necessário antes atentar para a importância do caminho trilhado pela tradição do Teatro de Grupo no contexto da cidade de São Paulo, suas formas de representar a cidade e seu legado para o campo das políticas públicas para a cultura.

<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/index.php?p=27841>. Acesso em: 14 mar. 2023.

²⁹ Da média de um e dois para oito espaços ocupados nas periferias da cidade de São Paulo (Marino; Silva, 2019).

Capítulo 3

Contribuições do Teatro de Grupo para as políticas públicas

De quem é o espetáculo? Quem disputa a superfície da experiência urbana? Qual é a essência da aparência? Como acontece, atualmente, a tensão entre visibilidade e invisibilidade?

Ana Clara Torres Ribeiro (2010, p. 69)³⁰

Na virada dos anos 2000, conforme aponta Romeo (2019), um número significativo de coletivos artísticos dedicados ao teatro despontou na cidade de São Paulo. Chamando a atenção para um fazer artístico próprio, estes coletivos consolidaram o que ficou conhecido como Teatro de Grupo. Para esta autora, recuperando Desgranges (2012), estes grupos sintetizaram o legado do teatro vanguardista das décadas anteriores de forma opositora ao fazer teatral comercial. Baseiam sua produção artística em processos colaborativos e horizontais de criação teatral, nos quais se destacam a pesquisa, o improviso, a performance e a interação com o público (Romeo, 2019, p. 171).

A forte articulação destes grupos de teatro formou o Movimento Arte Contra a Barbárie, que foi decisivo para a criação da Lei de Fomento ao Teatro³¹ e do Programa Vocacional³². Assim, alargava-se a via das políticas públicas para cultura em direção a um outro caminho, mais consolidado em torno da formação artística e da difusão da produção cultural de forma espreiada sobre o espaço urbano.

³⁰ RIBEIRO, Ana Clara Torres. *Dança dos Sentidos*: na busca de alguns gestos. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2010.

³¹ Lei nº 13.279/02, desde 2002, Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, com periodicidade de dois editais anuais, objetiva “apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo, por intermédio de grupos profissionais de teatro que são financiados diretamente por este programa”. Fonte: Secretaria Municipal de Cultura – Prefeitura de São Paulo. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/>. Acesso em: 14 mar. 2023.

³² O Programa Vocacional, em atividade desde 2001, é “focado no desenvolvimento pessoal baseado em diversos tipos de arte, como música, dança e teatro. Com 10 anos de existência comemorados agora em 2011, o programa é composto por projetos de Artes Visuais, Música, Teatro, Dança, Vocacional Apresenta e Aldeias. São acolhidas pessoas a partir de 14 anos com a finalidade de promover a ação e a reflexão sobre a prática artística, a cidadania e a ocupação dos espaços públicos da cidade de São Paulo. O Programa não visa o desenvolvimento técnico e a detecção de talentos, mas pretende a emancipação por meio do trabalho artístico-pedagógico, o que se dá não como um atributo individual, mas como o conhecimento adquirido através de uma prática coletiva”. Fonte: Secretaria Municipal de Cultura – Prefeitura de São Paulo. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bibliotecas/noticias/?p=8933>. Acesso em: 14 mar. 2023.

Entre os pressupostos reivindicatórios deste movimento (Romeo, 2016), destacam-se se a articulação destas três iniciativas na formação e a produção teatral de forma desvinculada, como mencionado, das demandas do teatro comercial, vinculado à indústria cultural. Significou, na prática, uma nova forma de fazer teatro na cidade, alicerçada em projetos e práticas artístico-pedagógicas cuja criação era mais livre e crítica, bem como mais acessível para o conjunto da população. Além disto, com garantias reais de recursos, tornou-se possível para os artistas, em algum nível, o desenvolvimento profissional estabilizado, uma vez que poderiam dedicar-se integralmente à produção cultural e formação artística.

A Lei de Fomento ao Teatro, associada a este conjunto de programas, é de suma importância para esta tese, uma vez que tais programas se relacionam diretamente com os objetivos analíticos, na medida em que se trata, conforme salienta Viganó (2017, p. 53):

[...] de uma Lei não apenas para o Teatro, mas para a cidade, pois defendiam a estreita correlação desta arte com o espaço público e o debate político. [...] era intenção destes grupos estabelecer vínculos com a população, além de desenvolver suas próprias relações de trabalho, modos de produção e poéticas artísticas

Os grupos de teatro contemplados com a Lei de Fomento comprometem-se com a aplicabilidade de um plano de ação que envolve a produção cultural para além de uma obra ou espetáculo, em direção a contrapartidas sociais que sustentem a criação de vínculos com as comunidades e os espaços em que os grupos se envolvem (Viganó, 2017). Tais contrapartidas, por sua vez, consistem no próprio processo de criação artística enredado a estes vínculos, os quais sustentam uma ampliação cada vez maior tanto da formação de artistas quanto de público de teatro (Pupo, 2015 *apud* Viganó, 2017, p. 53). Neste sentido, o processo criativo e pedagógico busca fortalecer, em ações culturais, o histórico papel político e crítico do teatro perante as questões da sociedade no tempo presente.

Cria-se, a partir disto, um novo horizonte de formação e de atuação profissional para artistas teatrais em São Paulo, o qual logrou êxito através de uma safra de produções teatrais e de formações de artistas que, atualmente, é objeto de atenção nos estudos do campo das Artes Cênicas e da Sociologia (Desgranges, 2012; Romeo, 2016; Viganó, 2017). Conforme salienta Viganó (2017), a inovação no fazer teatral, verificada nas formas de encenação e pesquisa, é marcada também pelo contato direto com a cidade. Além da própria pesquisa sobre as questões cidadinas, a presença nas ruas, comunidades e bairros, com os quais travavam íntimos diálogos, resultava na representação de suas lutas e histórias.

A trajetória do Programa Vocacional³³, neste contexto, foi marcante tanto para a formação quanto para a circulação de ações culturais por diferentes espaços intraurbanos. O projeto se dividia, nos anos iniciais, em cerca de vinte e cinco pontos espalhados pela cidade. Uma das bases deste programa eram oficinas conduzidas por artistas com formação profissional e universitária, com o objetivo de formar grupos de teatro a partir da formação de novos atores e atrizes de diferentes contextos urbanos. Aproximava-se de um teatro mais experimental, vinculado ao espaço urbano através da apropriação e uso de espaços públicos.

Tal qual se reitera no recorte analítico deste estudo, a materialidade fragmentada e profundamente desigual do espaço urbano da metrópole de São Paulo supõe, portanto, que o ato circulatório levado a cabo por grupos de teatro aconteça sobre alguns limites. Tais linhas são tênues, representadas tanto pela materialidade em si quanto pela trajetória formativa dos próprios artistas enquanto seres andantes, forasteiros, portadores de subjetividades alheias aos espaços onde o programa lhes situa.

A partir destas condições, os artistas envolvidos neste programa assumiam o papel de agentes culturais, que por sua vez deveriam ser incumbidos como facilitadores da formação artística a partir de processos criativos criados dentro das comunidades, e pela própria comunidade. Tal viés potencializa uma produção cultural a partir do lugar, desvinculada de horizontes meramente ocupacionais ou estritamente técnicos e profissionalizantes (Coelho, 1985 *apud* Viganó, 2017, p. 66). Mais do que isso, uma produção cultural contra-hegemônica.

Estes pressupostos estão em voga na maior parte dos programas públicos para o campo da ação cultural, conforme aponta Viganó (2017). Sendo assim, são compartilhados também como a essência filosófica do Teatro de Grupo, que concebe a cidade como centro da inspiração e da ação cultural, isto é, o teatro é para ser feito “a partir da cidade, sobre a cidade e para a cidade” (Viganó, 2017, p. 67). Os objetivos do teatro de grupo são, para esta autora, a circulação de suas obras pela cidade; estudar e valorizar a potência de artistas locais; liberdade sobre a criação e a produção artística; fortalecimento de identidades e desenvolvimento das culturas populares locais. E, diante disso, a dimensão pedagógico-educativa acaba por atravessar as ações destes grupos.

Viganó (2017) afirma que a ação cultural, no âmbito da tradição do Teatro de Grupo da cidade de São Paulo, acontece entre contrastes sociais e espaciais marcantes, colocando os

³³ Para uma análise mais profunda e crítica a respeito da trajetória do Programa Vocacional, cf. Viganó (2017) e Tendlau (2010), as quais detalham os conflitos internos, externos e institucionais que marcaram as várias fases do programa. Questões como um caráter eminentemente à esquerda (VIGANÓ, 2017), com uma elaboração que propunha uma emancipação das pressões mercadológicas da produção cultural, passando pelos conflitos e questionamentos a respeito da apropriação de espaços públicos, relações comunitárias e institucionais, entre outras.

artistas como “seres fronteiriços” (2017, p. 63) em um campo em pleno processo de transformação. Desta maneira, os grupos atuantes são mensageiros e representantes de diferentes realidades, cujo encontro com esse espaço alheio provoca um confronto dentro de si e para com a comunidade na qual se inserem. A autora chama estes espaços de “fraturados” (2017, p. 63), situados em zonas precarizadas e vulneráveis do ponto de vista socioespacial. São caracterizados também pela diferença, por singularidades, pela mistura de culturas e, consequentemente, pelo lugar do conflito, prenhe de desafios – o que reascende o papel político do teatro.

Mais do que isso, trata-se do chamado teatro do real, cujas premissas metodológicas se validam a partir de “diálogos com as realidades em que escolhem interferir” (Viganó, 2017, p. 88), problematizações e discussões; ênfase na corporeidade performativa; investigação e uso de narrativas e biografias; apropriação dos espaços usados no cotidiano para construção cênica; interpretações autobiográficas por artistas locais em formação. Nas palavras da autora: “Esse encontro com o real, seja como irrupção, interferência ou apropriação dramatúrgica e performática de obras teatrais, revela a cidade de São Paulo em sua cartografia descontínua, social e culturalmente contrastante” (Viganó, 2017, p. 88).

Para esta autora (2017, p. 63), os coletivos culturais que atuam a partir de subsídios estatais, em bairros periféricos e comunidades, atuam em um campo caracterizado pela ambiguidade. De certa forma, preenchem uma zona de intersecção entre a criatividade da ação cultural³⁴ e da formação artística não-formais, e a prestação de contas com o Estado, no sentido de satisfazer as premissas e contrapartidas formais presentes nos editais de fomento. Há, portanto, uma tensão entre confronto e adequação nestas ações culturais, realçando o caráter eminentemente político que o teatro traz consigo ao longo da história. Enquanto prática artística coletiva, no teatro a reflexão sobre a sociedade é inerente à partilha pública de seus dilemas e projetos (Viganó, 2017), através dos espetáculos.

Vale destacar, aqui, que as ações culturais³⁵ efletidas por Suzana Viganó se aliam às práticas artístico-pedagógicas no âmbito dos grupos, segunda a autora, “como esteio dos projetos públicos de cultura, a partir de um olhar contemporâneo sobre as ideias de formação e de produção artística” (2017, p. 20). Tais ideias de ação cultural e de práticas artístico-pedagógicas se disseminaram no Brasil a partir da década de 1980. Portanto, foi após décadas

³⁴ Nesta seção, a abordagem do conceito de “ação cultural” se faz a partir das contribuições de Viganó (2017), isto é, contextualizada no âmbito dos processos criativos e pedagógicos teatrais, bem como das políticas culturais específicas para este campo das artes.

de um processo de criação de políticas públicas nacionais, já citado anteriormente, cujos paradigmas se baseavam numa concepção ocidental e clássica de cultura e arte que atravancou o sempre acirrado campo de disputa pelos recursos públicos de cultura no país.

Foi a partir disto que as políticas culturais passaram a ser consideradas, também, como parte integrante das políticas de desenvolvimento social, através de uma intensa politização da classe teatral como baluarte do campo artístico (Viganó, 2017). Retomando, nas palavras da autora, a ideia de ação cultural então compreende, resumidamente: “a associação entre os âmbitos artístico, pedagógico e político, abarcando práticas que se encontram no limiar entre o fazer artístico e a reflexão e a ação sobre a cultura e a sociedade na qual se inserem” (Viganó, 2017, p. 21).

No caso da cidade de São Paulo, no período supracitado destacaram-se a criação dos Centros Culturais e das Casas de Cultural, sob gestão municipal, e as Oficinas de Cultura, sob gestão estadual. De modo geral, tais projetos institucionais buscavam situar o processo de reabertura democrática, no decorrer da década de 1980 e 1990, na centralidade da cultura e suas múltiplas manifestações.

Ainda inspirados nos paradigmas eurocêtricos, sobretudo no ideário francês, especialmente no que tange ao acesso pleno da sociedade à produção artística em geral e à fruição cultural (Viganó, 2017), equipamentos como os Centros Culturais visavam atrair o público cidadão para vastas e diversificadas programações, alocadas em infraestrutura arquitetônica conceitual. Já as Casas de Cultura, por sua vez, tinham como principal objetivo o estreitamento das relações comunitárias nos bairros do entorno imediato, através das atividades culturais com artistas e lideranças locais³⁶. Este ideário, conforme salienta a autora, coloca a cultura como “ponta de lança no fortalecimento de identidades locais, sem desprezar a sua inclusão em um mercado de trabalhadores cada vez mais amplo, nas indústrias de entretenimento e no campo da ação cultural” (Viganó, 2017, p. 50).

Concomitantemente, como descrito em seções anteriores, na esteira de consolidação de valores democráticos constitutivos na ascensão de governos progressistas nos anos 2000, criam-se programas mais específicos, como o Fábricas de Cultura (Governo do Estado de São Paulo – Secretaria da Cultura), que apostava, também, nos processos formativos de artistas.

Porém, conforme ressalta Viganó (2017), embates e conflitos entre agentes governamentais, artistas e comunidades deram a tônica em muitas das unidades destes

³⁶ A inserção e o impacto das Casas de Cultura variam muito de lugar pra lugar. Por contarem com menos recursos, houve enlace e construção de vínculos sociais com a sociedade do entorno imediato, mais consistentes e maiores os logros em termos de fruição cultural (Viganó, 2017).

programas. O caráter áspero destas relações denota a pouca credibilidade e a rejeição que a gestão pública cultural formou sobre a população e a classe artística na cidade de São Paulo. É neste mesmo período histórico, portanto, que se fortalecem em rede diversos coletivos culturais pelas periferias da cidade, com características e ações que oscilam entre a completa autonomia e autogestão, de um lado, e a disputa pelos recursos e espaços públicos, por outro. É nesse contexto, finalmente, que se dá o processo de formação do Coletivo Estopô Balaio.

3.1 O Coletivo Estopô Balaio

Em 2011, o Coletivo Estopô Balaio³⁷ foi fundado no bairro do Jardim Romano pelos artistas potiguaros Jhoao Junnior e Ana Carolina Marinho, quando recém haviam migrado para São Paulo em busca de oportunidades de trabalho no campo das artes cênicas. Localizado nos limites da extensa zona leste, o bairro faz divisa com os municípios de Itaquaquecetuba e Guarulhos. Dista mais ou menos 27 quilômetros do marco zero da cidade de São Paulo, localizado na Praça da Sé, no centro histórico. É servido pela estação de mesmo nome da Linha Safira da Companhia de Trens Metropolitanos (CPTM), inaugurada em 2008. Conta também com uma unidade do Centro de Educação Unificado (CEU), o Três Pontes, da prefeitura. Insere-se administrativamente no distrito de Jardim Helena, onde vivem aproximadamente 136 mil habitantes³⁸.

A consolidação do Coletivo no bairro se deu a partir da relação com a comunidade, da formação de artistas locais e do desenvolvimento de ações culturais relacionadas ao Projeto PIÁ e ao Programa Vocacional de Teatro, ambos fomentados pela prefeitura municipal de São Paulo. Em pesquisa teatral contínua no espaço do bairro, foi premiado diversas vezes em editais como PROAC e Lei de Fomento ao Teatro, através dos quais foram executados seus primeiros espetáculos.

Ao mesmo tempo, o Coletivo se inseriu na já contextualizada rede de coletivos artísticos e culturais periféricos que estava em franca expansão nas metrópoles brasileiras, notadamente em São Paulo, durante a década de 2010. Tal inserção aconteceu através da

³⁷ Segundo integrantes do Coletivo, a expressão “estopô balaio”, muito popular no Rio Grande do Norte, significa uma mudança de situação, uma reviravolta, uma reação intensa a algo que provoca incômodo e que, a partir de um “estopô balaio”, chega-se no limite e estoura, vira-se o jogo e muda-se a trajetória (interpretação livre da pesquisadora).

³⁸ Dados da Fundação Seade (2022). Não foram encontrados dados oficiais que informam o tamanho da população que reside nos limites do bairro do Jardim Romano, apenas do distrito ao qual pertence, o Jardim Helena.

realização de eventos diversificados, que compõem a agenda da maioria dos coletivos culturais, como os saraus, a exibição de mostras de filmes, as apresentações musicais, entre outros.

A maior fonte de financiamento do Estopô Balaio, portanto, se baseia em editais públicos³⁹. O Coletivo, assim, mantém uma agenda atualizada e organizada entre saraus, exibição de audiovisual⁴⁰, oficinas⁴¹, ensaios, cabarés⁴² e festas comunitárias, contribuindo, portanto, para o fortalecimento da cena cultural⁴³ em territorialidades periféricas.

É interessante destacar, todavia, a existência de algumas particularidades do Estopô Balaio nesse contexto, que reforça, no ponto de vista desta tese, certas especificidades em termos de formas e conteúdos geográficos e artísticos em relação a seus pares. Múltiplas nuances são notadas através da análise da trajetória de sua formação, das formas de inserção no plano das políticas culturais, do encontro com a periferia no território do Jardim Romano, da inclusão na rede de coletivos culturais e, notadamente, nos métodos e práticas de criação vinculados aos processos artísticos teatrais.

Os coletivos culturais periféricos são formados por artistas e ativistas que são, majoritariamente, oriundos dos bairros onde esses coletivos atuam. O Estopô Balaio, por sua vez, foi fundado por artistas migrantes, com formação universitária em artes cênicas, que atuaram como formadores de artistas no âmbito da ação cultural (Viganó, 2017). Assim, parece formar um híbrido (Viganó, 2017) entre o universo da cultura periférica e a prática das artes cênicas, coligado ainda a outras linguagens artísticas como a música, o cinema e a literatura.

No entanto, considerando o fato de privilegiar, em suas pesquisas e fazer artístico, as produções teatrais propriamente ditas, consequentemente sua produção cultural se lastreia no campo das artes cênicas. Esta característica lhe possibilita concorrer e se beneficiar de editais públicos específicos, como a já referida Lei de Fomento ao Teatro, assim como concorrer a prêmios importantes da classe teatral, como o Shell de Teatro⁴⁴. Logo, é evidente que o Coletivo Estopô Balaio pôde concretizar sua trajetória artística graças à ênfase do trabalho com a linguagem do teatro, sendo fundamental o acesso exitoso a essas políticas públicas específicas.

³⁹ O Coletivo já foi contemplado pelo VAI – Valorização de Iniciativas Culturais, da prefeitura de São Paulo; pelo PROAC - Programa de Ação Cultural, e pela Lei de Fomento ao Teatro, ambos do Governo do Estado de São Paulo. Recebeu também o prêmio Cleyde Yáconis, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

⁴⁰ Organizados principalmente pela Arenga Filmes, coletivo de cinema parceiro do Estopô Balaio.

⁴¹ Durante as restrições da pandemia da Covid-19, o Coletivo produziu diversos eventos e produções artísticas em formato virtual.

⁴² Organizado pelo Acuenda, coletivo de drag queens oriundo e parceiro do Estopô Balaio.

⁴³ Em 2022, o Estopô Balaio organizou em sua sede o encontro “Mostra Balaio de Cenas Curtas”, que durante alguns dias reuniu representantes de diferentes coletivos culturais da região metropolitana de São Paulo para discutirem e compartilharem os processos, dilemas e desafios de sua produção cultural.

⁴⁴ Vencedor do prêmio Shell de Teatro para São Paulo, na categoria “inovação”, edição 2020-1.

Além disso, cabe destacar que, nesta seara, recebe as influências do modo de produção teatral do já referido Teatro de Grupo paulistano. Os dilemas das desigualdades urbanas já estavam sendo trabalhados por várias companhias e grupos teatrais que também recebem essa influência, sendo também incorporadas ao fenômeno dos coletivos culturais, como os já citados Pombas Urbanas, Núcleo Teatral Filhas da Dita, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Zózima Trupe – citando apenas os que atuam a partir da zona leste de São Paulo. O que singulariza o teatro do Estopô Balaio, talvez, seja o seu processo criativo e sua relação com o espaço propriamente dito.

O desenvolvimento de seu processo criativo se deu a partir do encontro com a cidade de São Paulo, na perspectiva da experiência migrante compartilhada entre os artistas-fundadores ou “estrangeiros” e os moradores do Jardim Romano. No entanto, antes dessa relação se consolidar, as travessias pela cidade nessa condição foram inspirando um novo fazer artístico, conforme relata Jhoao Junnior:

De quantas cidades estamos falando quando pensamos em São Paulo? Quantos imaginários de cidade existem para cada um que aqui vive e para os outros que desejam um dia viver aqui? A capital paulistana explodiu em mim antes. Foram tantos lugares que atravessaram a minha pele que o corpo cansou várias vezes. Era preciso resistir à cidade, mas sobretudo reexistir nela [...]. A cidade foi avançando sobre mim enquanto conscientemente – ou não – eu avançava geograficamente sobre ela através da arte [...]. O mergulho profundo na cidade trouxe à tona novas possibilidades de atuação e por que não pensar novas tecnologias sobre o fazer artístico ao qual estava inserido? [...]. Era preciso se inventar em novas formas de fruir tudo aquilo que percorria a pele e a imaginação e que constantemente pedia passagem para se manifestar no espaço público (Junior, 2018, p. 12-13).

O contato com memórias e histórias de vida dos moradores do Jardim Romano significou um reencontro com a região nordeste por parte dos artistas, e essa troca serviu de base para o aprofundamento do processo artístico do Coletivo, cuja base é “o encontro com uma arte que busca discutir o humano a partir da cidade e da migração como temas norteadores de suas obras” (Junior, 2018, p. 14).

Quando o Coletivo fixou residência artística no bairro, houve um desafio na construção de territorialidades. O primeiro deles, segundo Junior, significava (2018, p. 14):

[...] disputar um território imaginário no pensamento do morador do bairro quando começamos as atividades. Era preciso fazer o morador vivenciar a arte e o teatro de forma contínua e cotidiana para que pudéssemos ser vistos e que a memória social do bairro fosse espelhada através da arte.

Daí em diante, foram se aprimorando, coletivamente, a elaboração de tecnologias e métodos de criação. A depuração dos relatos, conversas, entrevistas e interações com moradores adultos e crianças foram sendo exercitadas entre os artistas e transformadas em

dramaturgias. Um processo de criação planejadamente partilhado, que pressupunha a possibilidade de uma série de riscos, dilemas éticos e imprevisibilidades.

As trocas com moradores foram um parâmetro fundamental também para a ocupação das ruas como espaço cênico e o diálogo com outros elementos que fazem parte do universo periférico, como o grafiti, o skate e rap⁴⁵. Por exemplo, em uma ação conjunta com Cristiano Ignoto, grafiteiro local, criou-se um personagem azul que representava as águas: foram pintados sete murais (Salgueiro, 2014) onde este personagem representava as histórias dos moradores. Tais histórias, por sua vez, – principalmente as narrativas lúdicas das crianças – estavam ainda encharcadas pelo acontecimento da grande enchente do verão de 2010, que deixou o bairro debaixo d’água por três longos meses, virando destaque nos noticiários e manchetes dos jornais.

De acordo com Jhoao Junnior (2014), as materialidades artísticas centrais giravam em torno de emblemas concretos do espaço geográfico, como a enchente que se traduziu em **água, lama e pó**, friccionadas em dispositivos de criação como as ruas, as casas e o corpo. O espaço, assim, tornou-se um objeto de permanente investigação: tanto quanto potencialidade de abarcar experiências vividas quanto em espaço cênico, isto é, apropriado concretamente pelo teatro. Nas palavras dele: “O espaço urbano é, ao mesmo tempo, influência para a dramaturgia e suporte pictórico para a criação”⁴⁶.

O segundo desafio territorial, de acordo com Junnior, foi transgredir a perspectiva invisível do Jardim Romano, a partir da qual o centro da cidade é o extremo (Junior, 2018). Significava, portanto, levar para outras regiões da cidade todo o processo artístico do Jardim Romano, incluindo os próprios moradores envolvidos.

3.2 Um teatro periférico/migrante/indígena e seus espetáculos na cidade

“Daqui a Pouco o Peixe Pula” é o primeiro espetáculo do Coletivo, compondo a chamada “Trilogia das Águas”. Circulou pelo bairro, escolas da região e outras cidades do entorno da bacia hidrográfica do Alto Tietê, na região metropolitana de São Paulo. O foco, nesta produção, foi a dimensão coletiva da experiência da enchente e dos atravessamentos das águas no bairro, a sobrevivência e a luta por uma condição melhor de existência nestes lugares.

⁴⁵ O tripé que forma o movimento Hip Hop.

⁴⁶ João Junior em entrevista ao Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/estopo-balaio-serie-coletivos>. Acesso em: 9 jan. 2021.

Consequentemente, o segundo espetáculo da trilogia, “O que Sobrou do Rio”, foi encenado no Jardim Romano e circulou tanto por cidades da Grande São Paulo, no entorno da zona leste, quanto por espaços consagrados da cena cultural hegemônica, como o Memorial da América Latina, na zona oeste da cidade. Entraram em cena, junto ao elenco, os moradores entrevistados que cederam suas histórias à dramaturgia. O cenário reproduzia a estrutura e os elementos internos de uma casa típica do bairro periférico.

O argumento explorou uma escala mais circunscrita do acontecimento da grande enchente, isto é, a casa – espaço da dignidade humana, da reprodução do dia a dia, da possibilidade de recolhimento e descanso, da segurança. Quando é violentamente inundado por águas poluídas que emergem dos ralos, representa a invasão da dimensão íntima do corpo físico e existencial pela natureza – esta, por sua vez, também invadida inadvertidamente pela violência da urbanização, portanto, uma segunda natureza. Consequências de uma mesma tragédia, em diferentes planos.

O terceiro espetáculo, “A Cidade dos Rios Invisíveis”, estreou em 2014 como uma espécie de condensação de fragmentos dramatúrgicos e cênicos dos dois espetáculos anteriores. Além disso, foram agregados novos artistas moradores e “estrangeiros”, acrescentadas novas linguagens artísticas como a dança de rua, o rap, a poesia marginal, além da manutenção do grafite. A Casa Balaio se transformou em uma instalação-memorial do acontecimento da grande enchente de 2010. O espetáculo se faz itinerante: inicia-se com um prólogo no trem pela Linha Safira da CPTM, que leva o público do Brás, no centro, até o Jardim Romano, onde se sucede um extenso ato pelas ruas do bairro até chegar às margens do Rio Tietê. Nas palavras de Daniela Small (2014, p. 58), “A Cidade dos Rios Invisíveis” é um “hipertexto geográfico”.

Com uma proposta de inverter a lógica territorial da cena cultural hegemônica, a qual situa os eventos nas áreas centrais da metrópole, este espetáculo configura o terceiro passo da problemática do território (Junior, 2018, p. 15) para o Coletivo Estopô Balaio: visibilizar o Jardim Romano e torná-lo parte do constructo imaginário do que é São Paulo através do uso artístico do território do bairro. Isto porque a viagem do centro à periferia é, em si mesma, uma primeira ação arrojada, já que o público, majoritariamente, não conhece os fundões da cidade. E, muito provavelmente, não se disporia a conhecer estes espaços por livre e espontânea iniciativa. Porém, parece se sentir impelido pela mediação da arte, que é distinta daquela com a qual costuma interagir nos espaços culturais do centro expandido da capital.

O áudio-guia, disponibilizado ao público neste primeiro ato do espetáculo, dialoga com o texto de *As Cidades Invisíveis* (1972), célebre romance de Ítalo Calvino (1990). Nessa interação, enquanto a viagem percorre fragmentos da cidade em tempo real, a dramaturgia

apresenta sincronicamente cada bairro atravessado pela malha férrea na zona leste como uma cidade invisível, tal qual Marco Polo descrevia para o imperador Kubai Khlan no romance de Calvino. Assim, as paisagens urbanas e suas transformações, narradas em sobreposição com trechos de depoimentos de moradores dos bairros até chegar ao Jardim Romano, são o elemento central deste ato. Vistas das janelas do trem, tais paisagens exemplificam as desigualdades da metrópole corporativa, destacando, na dramaturgia, um espaço que se metamorfoseia conforme a periferia se aprofunda.

Os trens e estações da CPTM, enquanto elemento dramático e plataforma cênica do espetáculo, destacam a mobilidade urbana e as viagens intrametropolitanas como condição simbólica de migração, ironicamente perpetuada no cotidiano dos moradores do Jardim Romano. Na chegada ao bairro, o público é recebido pelo conjunto da produção e dos atores em ação pelas calçadas, bares, casas e, principalmente, pelas ruas e becos. A apropriação real e concreta do espaço pelo espetáculo funciona como uma fruição espaço-temporal única, que nunca é a mesma a cada apresentação, mas que permanentemente se deixa guiar pela cidade, pelo bairro e pelo rio como elementos do espaço geográfico e sua historicidade. Cada dia na cidade em comunhão com o ato teatral é único, onde os movimentos e imprevisibilidades da vida objetivada no espaço urbano atravessam as cenas, delas fazendo parte.

A escala das corporeidades no espaço urbano/cênico ocasiona certa tensão/curiosidade no público “estrangeiro”, cuja relação entre corpo e espaço na cidade é distinta dos que corporificam uma experiência urbana periférica. Esse parece ser um dos maiores impactos do espetáculo, que convida o público a experimentar aspectos da periferia, mediado por uma obra de arte que traz muitas surpresas e emoções, mas que também o desafia a ficar mais de quatro horas em atividade e movimento, percorrendo dezenas de quilômetros.

Esta escala se complementa com a interação com os moradores do Jardim Romano enquanto atores, criadores, participantes e também como espectadores do espetáculo. Muitos deles estão ali nada mais que vivendo seu cotidiano, já acostumados com a presença do teatro, do qual sabem exatamente os momentos em que o espetáculo lhes vai acenar e encenar na porta de casa. E eles, por sua vez, não deixam de reverenciar o acontecimento teatral, em uma espécie de comunhão.

Sob as hipóteses desta tese, a cidade é uma premissa para o processo criativo e realização da obra, que se mostra como um desejo intencional de partilha tanto com a comunidade quanto com o público. A dramaturgia e o desenrolar das cenas na concretude do espaço, no âmago do lugar, representam teatralmente eixos fundamentais do processo de urbanização: sua relação com as águas, com a migração, com a mobilidade urbana, tendo como

parâmetro o encontro com o espaço periférico em sua densidade humana, constitutiva de uma forte teia de relações e vínculos sociais. O acontecimento cultural na linguagem teatral inverte uma condição opaca do espaço periférico, tornando-o luminoso. Nas palavras de Junior:

a ideia de invisibilidade norteou o processo de construção da dramaturgia do espetáculo [...], o grande desejo era revelar aquilo que o bairro nos presenteou [...]. São Paulo se mostrou em sua profundidade no extremo leste revelando nuances do humano que a habita e que está ali a nortear um senso de humanidade pautado no compartilhamento de experiências (Junior, 2018, p. 18).

Após seis temporadas de “A Cidade dos Rios Invisíveis”, durante os anos de 2014 a 2017, o Estopô Balaio expandiu a escala geográfica e analítica de sua pesquisa sobre a cidade e as memórias migrantes. O processo de criação de um novo tríptico teatral aconteceu através de escritas de cartas em bancas nas estações de trem e no Jardim Romano. Coletando mais histórias de vida, selecionaram para a composição do tríptico “Nos trilhos abertos de um leste migrante” as trajetórias de duas mulheres: Marta Zelaya, imigrante da Bolívia e trabalhadora do setor têxtil, e Janaína, migrante do estado de Pernambuco e funcionária da segurança na estação Brás da CPTM. Somou-se a estas a história de Seu Vital, migrante do estado de Minas Gerais e morador do Itaim Paulista, bairro nas redondezas do Jardim Romano, e que já participava das ações culturais do Coletivo e do elenco de “A Cidade dos Rios Invisíveis”. Então, o tríptico dos trilhos se divide em: “A carta 1 – A infância, promessa de mãe”; “A carta 2 – A vida adulta, a mulher”; “A carta 3 – A velhice, o artista”.

A expansão da escala geográfica-cênica pela cidade aconteceu conservando os trens e estações da CPTM como suporte em “A carta 2” e “A carta 3”, mantendo a estação Brás como ponto de partida dos espetáculos. Estes, por sua vez, percorrem as linhas 11 – Coral (até a estação Guaianases, também na zona leste) e 10 – Turquesa (até Rio Grande da Serra, cruzando boa parte da região do ABC Paulista). Já “A carta 1”, no entanto, foi concebida para apresentação em teatros de caixa cênica, circulando por algumas instituições do circuito tradicional, como SP Escola de Teatro e Sesc.

Neste tríptico, os dilemas, dificuldades e subjetividades da experiência urbana na condição migrante se mesclam às memórias das terras natais. A questão da migração alegorizada por essas três personagens é dissecada, principalmente em relação ao impacto que a cidade proporciona na vida e na memória trazida por eles enquanto pessoas reais. Este arcabouço é acrescentado à dramaturgia em áudio-guia, à medida que o trem avança pelas estações. Enquanto isso, o público é também conduzido e convidado a interagir com um elenco mais numeroso, formado por jovens atores e atrizes selecionados para este projeto em especial.

Essa cartografia ampliada continua explorando a importância da metrópole de São Paulo como centro pulsante e atrativo para um fluxo mais atualizado do movimento migratório. Contemplando a questão para além do Brasil, isto é, do local ao global, a obra atravessa o continente latino-americano, tocando nos pontos coronários de suas veias abertas. Uma referência direta à mais célebre obra de Eduardo Galeano⁴⁷, transposta metaforicamente aos trilhos que cortam a cidade em vários fragmentos e cujo fluxo sanguíneo é o próprio povo. É um convite delicado e contundente a refletir sobre uma demanda urgente e dolorosa, que sangra no cotidiano contemporâneo tanto do centro quanto da periferia da grande metrópole do hemisfério sul. Tais reflexões, que marcam a própria essência do processo artístico do Estopô Balaio, acionam a sobreposição de escalas e a apropriação de categorias geográficas para a criação de um novo tríptico, que estreou em 2020.

Chamado de “Trilogia da Amnésia”, este tríptico foi motivado pelo encontro com outro coletivo teatral, o Grupo Carmim, de Natal-RN, em 2020, auge da pandemia da Covid-19, com o intuito de intercambiar as experiências dos “artistas estrangeiros” do Estopô Balaio com seus conterrâneos. O argumento do primeiro espetáculo, chamado “Reset Nordeste”, em formato virtual, se desenvolve em torno de uma distopia, onde, num futuro próximo, ocorre o apagamento concreto da Região Nordeste pela submersão às águas do Oceano Atlântico. A região nordestina some, literalmente, do mapa.

A partir da experiência migrante na metrópole de São Paulo, a pesquisa do espetáculo elabora uma crítica ao processo de regionalização do Brasil, sobretudo no que se refere ao apagamento da Região Nordeste pelo jogo de poder econômico e político ocorrido historicamente no seio da formação⁴⁸ da Região Sudeste. Questionamentos incisivos à dominação do Brasil por esta região, que impactou fortemente a produção cultural nacional, alegorizando as outras regiões brasileiras, principalmente a nordestina, são referenciadas pela obra do historiador Durval Muniz Albuquerque Jr., *A invenção do Nordeste e outras artes* (2011).

Dessa encruzilhada em diante, uma das mais objetivas provocações que o tríptico teatral almeja alcançar, como o próprio título do primeiro espetáculo “Reset Nordeste” sugere, é o aspecto simbólico evidenciado pela elaboração de estereótipos e preconceitos sobre a realidade dos estados da Região Nordeste. Praticados em São Paulo e no Brasil afora até os dias de hoje,

⁴⁷ *As Veias Abertas da América Latina*, de 1971.

⁴⁸ Durante a pandemia, o Estopô Balaio manteve, além de sua produção cultural no formato virtual, uma importante ação de base para o bairro do Jardim Romano na Casa Balaio, na forma de arrecadação de fundos para distribuição de cestas básicas e outros itens através da campanha “Jardim Romano contra o coronavírus”. Para saber mais, cf.: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KVOM9hjnVEQ>.

estes apagamentos de ordem simbólica resultam de uma regionalização cultural propositalmente carregada de arcaísmos. Por outro lado, este processo de regionalização impactou também na formação de uma identidade nordestina que, por sua vez, também contribui com o apagamento da heterogeneidade cultural da região geográfica (Albuquerque Junior, 2011). Posto que fundada numa lógica retrógrada, distancia-se da realidade contemporânea da região, servindo justamente para a manutenção do poder de uma suposta superioridade de “sudestinos” – termo que ultimamente vem sendo incorporado ao léxico geográfico e regional brasileiro.

“Reset Brasil”, o mais recente espetáculo do Coletivo, estreou presencialmente em 2023. Mantendo os mesmos pressupostos de um fazer teatral aperfeiçoado e consolidado nos espaços públicos periféricos por mais de uma década, a segunda parte do Trilogia da Amnésia se baseia em extensa pesquisa de história urbana e de memória ancestral dos povos originários. Remonta ao episódio do Cerco de Piratininga, ocorrido em 1562, no qual os habitantes indígenas lutaram contra a invasão colonial na região de Ururay, território que corresponde à bacia do Alto Tietê, onde hoje se situam os bairros periféricos construídos sobre a várzea deste rio, como o Jardim Romano e o distrito de São Miguel Paulista

Não por acaso, o espetáculo se debruça contundentemente sobre o apagamento histórico da importância dos povos indígenas na formação da cidade de São Paulo, situando Ururay em sua retomada em direção à visibilidade. Em um percurso ainda mais extenso que “A Cidade dos Rios Invisíveis”, “Reset Brasil” começa na estação Brás, também com o recurso dramatúrgico do áudio-guia, e desembarca em São Miguel de Ururay. Por mais de 4hs, o espetáculo percorre as quebradas sobre a várzea do Tietê, cruza a ponte sobre a linha do trem até alcançar a parte alta e central do bairro, e tem seu epílogo na praça onde está a capela construída por jesuítas, sob a qual jazem corpos indígenas. Uma experiência teatral de impacto, consolidando a ampliação da escala de pesquisa e atuação do Estopô Balaio do Jardim Romano a outras paragens, tanto no espaço geográfico quanto no tempo histórico.

Para a segunda parte deste estudo, embarca-se na análise geográfica do espetáculo “A Cidade dos Rios Invisíveis” em direção ao Jardim Romano. O rumo é indicado pela dramaturgia, o ritmo é dado pela encenação, enquanto o percurso pela cidade abre as brechas para as análises geográficas, que são costuradas em diferentes ângulos.

PARTE II

**A CIDADE DOS RIOS (IN)VISÍVEIS: GEOGRAFIAS URBANAS DE UM
ESPETÁCULO TEATRAL**

Prólogo

A cidade dos rios visíveis

Situada no planalto acima da escarpa da Serra do Mar, a cidade de São Paulo nasceu, cresceu e expandiu sua concretude em meio a muita água. Havia uma grande disponibilidade de cursos d'água dos mais variados portes e tamanhos, desde riachos e ribeirões, até imensos rios de planície como o Tietê e seus principais afluentes Pinheiros, Tamanduateí e Aricanduva. Essa característica foi fundamental para a escolha do terreno onde foi fundada a Vila de São Paulo de Piratininga, no século XV, em espaço já habitado há tempos incontáveis pela população nativa ameríndia.

A abundância de água, propícia ao sucesso do desenvolvimento humano, da fauna e da flora, permeia a produção do espaço urbano da cidade desde os seus primórdios. Durante mais de três séculos, no entanto, a cidade pouco se desenvolveu e, de certa forma, esteve bem acomodada às características da bacia hidrográfica sobre a qual foi fundada (Jorge, 2017). A partir do século XVII, os rios vieram a se tornar uma questão, a qual permanece em aberto até os dias de hoje, em plena terceira década do século XXI.

Em estudo sobre as transformações dos rios Pinheiros e Tietê⁴⁹, a geógrafa Odette Seabra (1986) postula que há uma simbiose entre a sociedade e os rios que perpassa o plano da subsistência passando pela existência, e alcança também o plano do simbólico e do subjetivo. A modernidade e suas avassaladoras mudanças técnico-científicas (Santos, 1996b) resultam, também, num reposicionamento desta relação sociedade-natureza. Nas palavras da autora:

A formulação do enigma implícito na relação homem-natureza ocupa o pensamento desde tempos remotos. Rios e homens coexistem em relação simbiótica; relação de trocas múltiplas. Se, num primeiro momento os homens em geral o enfrentam enquanto exterioridade e como elemento de condições naturais, dele também se apropria organicamente, como meio e condição de existência; essa relação que é em princípio prática traz consigo a propriedade de elevar o rio à categoria de um bem simbólico porque permite representações definidoras de modos de viver, como se vê no homem ribeirinho, no barqueiro ou no pescador. Nessa diferenciação ganham graus de realidade as subjetividades que se vão constituindo. Na modernidade os rios são objetos da aplicação de conhecimentos científicos; descobre-se sua natureza e leis que regulam os fluxos para submetê-los por inteiro à intervenção como atestam os estudos sobre as formas de apropriação dos rios Tietê e o Pinheiros (Seabra, 1986, p. 12).

⁴⁹ SEABRA, Odete. *Os meandros dos rios nos meandros do poder: valorização dos rios e das várzeas na cidade de São Paulo*. 1986. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

Uma relação intrínseca com os rios e centenas de cursos d'água, pois, marca definitivamente a cidade, porém, de formas distintas ao longo da história. Até mais ou menos a década de 1940, os rios e córregos que atravessam a área hoje densamente urbanizada que conforma a metrópole eram efetivamente usados em toda sua potência de dádiva natural.

Porém, o avanço das técnicas e tecnologias permitiu que mesmo os habitantes que não estavam exatamente fazendo uso direto do rio, isto é, que não se relacionavam com ele cotidianamente, pudessem usufruir indiretamente de seus benefícios, como o consumo de água, de peixes, da geração de energia elétrica, do extrativismo mineral. Atividade esta que, da segunda metade do século XIX em diante, fora essencial para abastecer o mercado de construção civil que se aquecia paulatinamente, de acordo com a demanda por novas áreas urbanizáveis, conforme aponta Janes Jorge:

Entre 1890 e 1940 o relacionamento entre os moradores de São Paulo e o Tietê foi intenso e abrangente, pois o rio acolhia uma infinidade de práticas que compreendiam diferentes dimensões da vida social e fornecia recursos naturais imprescindíveis ao processo de urbanização paulistano (Jorge, 2017, p. 16).

Para muitos habitantes, os rios eram fonte de trabalho e de sobrevivência, como na citada atividade extrativista de areia e pedregulhos realizada por centenas de barqueiros ao longo de todo o leito do Tietê, que foi de suma importância para a produção de material de construção da cidade em crescimento (Seabra, 1986). As olarias eram numerosas em toda a grande várzea do rio. Mesmo sobre um leito razoavelmente pedregoso, a navegação era possível em muitos trechos, viabilizando o transporte de materiais. Havia também as lavadeiras, que atuavam principalmente na Várzea do Carmo, sobre as águas do Tamanduateí, atendendo às demandas por lavagem de roupa do centro da cidade.

Além disto, a atividade pesqueira era pujante, com variedade entre muitas espécies de peixes, caranguejos e mariscos (Jorge, 2017), sobretudo em áreas de junção de córregos com o rio mandante da bacia. As matas ciliares, até então preservadas junto às áreas contíguas de intensa vegetação, eram fonte de frutos e também oportunidade de caça de animais.

Além da própria possibilidade de contemplação de sua bela natureza, o rio Tietê e seus afluentes eram também fonte de vivências, práticas lúdicas e esportes náuticos, como a natação e o remo. Vide a existência longa dos clubes à beira-rio que foram historicamente importantes para a cidade, como Regatas Tietê, Corinthians (que tem inclusive os remos em seu distintivo), Espéria, Clube Pinheiros, entre outros. As várzeas, na época de estiagem, se transformavam em disputados campos de futebol, sobre os quais inúmeros clubes se formaram e movimentaram

competições que marcaram a prática do futebol em São Paulo com o estilo varzeano (Cajazeira, 2009; Gonçalves, 2011).

Como se vê, estes rios proveram recursos essenciais ao processo que lhes mataria, tragicamente, durante as décadas seguintes. Em fins do século XIX e início do XX, a economia cafeeira dinamizava intensamente as trocas comerciais na capital paulista. Foi a partir daí que a relação de proximidade e uso direto dos rios começou a mudar e a dar lugar a dilemas e desafios, que se fizeram intensos tanto quanto se expandia o capitalismo industrial no Brasil.

Desta forma, os grandes rios Tietê e seu afluente Pinheiros⁵⁰ tiveram seu curso natural e imensas áreas de várzea convertidas em espaço urbano, conflagrando um movimento de “negação de sua paisagem natural” (Barbosa; Somekh; Meulder, 2020, p. 528). Mais do que isso, um processo longo e bastante violento para com o funcionamento de sua natureza hidrológica, por assim dizer, que converteu estas dádivas em dois grandes canais poluídos e com o inerente destino – posto que intransponível – de alagar o espaço que lhes fora tomado: as planícies de inundação.

Os agentes responsáveis pelas imensas e faraônicas obras de engenharia que transformaram definitivamente a natureza dos rios foram o capital privado internacional, protagonizado pela corporação britânica Light S.A., e o Estado. Durante mais de cinco décadas, esta aliança conseguiu com foco nas necessidades inerentes ao crescimento pujante do capital urbano, inverter as águas do Pinheiros em direção à Represa Billings para geração de energia elétrica, e retificar o Tietê a fim de dinamizar a circulação de mercadorias através de vias expressas construídas sobre as várzeas. Além, como já mencionado, da imensa geração de terras urbanizáveis que foram prontamente disponibilizadas para setores do capital imobiliário em negócios altamente lucrativos, que vieram a explorar ao máximo sua rentabilidade. E, desta feita, atuaram fortemente na demanda por expansão da área urbanizada.

⁵⁰ Principalmente o Pinheiros, mas também outros afluentes, como Aricanduva, Pirajussara, bem como todos os outros cursos d’água.

Imagem 1 – Pessoas passeiam em barcos no Rio Tietê, na altura do Clube de Regatas (início do séc. XX)



Foto: Guilherme Gaensly. Fonte: Pesquisa FAPESP. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/chuvas-intensas-redesenharam-o-rio-tiete-ha-17-mil-anos/>.

Imagem 2 – Pessoas enfrentam enchente do Rio Tamanduaté, afluente do Tietê, no bairro do Bom Retiro (início do séc. XX)



Foto de autoria desconhecida. Fonte: <https://saopauloantiga.com.br/o-marco-da-enchente-de-1929/>.

Assim, segundo Janes Jorge (2017, p. 20), os rios passam a formar a dicotomia “fonte de vida ou causa de morte, por conta da forma como a cidade se relacionaria com o rio”. Dicotomia esta que forma uma dialética entre as formas de uso do rio: outrora servindo de fonte de recursos para a sociedade e para a própria concretude da urbanização enquanto uso possível

de contato direto; e, do outro lado, mesmo agredido e imensamente degradado, servindo de escoamento de água e drenagem de esgoto doméstico e industrial, além de acomodar as vias de circulação para circulação de mercadorias, num contato indireto.

Conforme já referido, no último quartil do século XIX e virada para o XX, São Paulo já era o centro da economia cafeeira, abrigando a sede do poder político e econômico em função de ser a articulação do território da então província de São Paulo. Com a construção da rede ferroviária, era o ponto nodal de escoamento de toda a produção agrícola exportada para o mercado mundial via Porto de Santos.

A industrialização, por sua vez, já era uma realidade e seu rápido crescimento provocou uma onda migratória sem precedentes para a capital paulista, cuja população passou de mais ou menos 30 mil em 1870 a mais de 1.3 milhão de habitantes em 1940. Um contingente populacional majoritariamente composto de imigrantes e migrantes de diversas nacionalidades e de diferentes regiões do Brasil atraídos por oportunidades de trabalho, bem como de pessoas ex-escravizadas originárias do continente africano e seus descendentes.

Nesse contexto, a questão que primeiro se impôs em relação às águas foi a sanitária. Conforme a cidade se expandia, o esgoto doméstico passou a ser despejado diretamente nos rios, principalmente o Tamanduateí, localizado imediatamente ao redor da área já densamente edificada hoje correspondente ao centro histórico. A Várzea do Carmo, importante porto que servia ao mercado municipal e à cidade, já estava poluída por esse esgoto. Inserida no leito do afluente do Tietê, esta sujeira alcançava o principal rio da bacia hidrográfica regional formando ilhas de lodo (Jorge, 2017), as quais passavam por processo de fermentação, atraindo toda sorte de insetos e pernilongos, que, por sua vez, avançavam pela área urbana contribuindo para a proliferação de doenças e surtos epidêmicos.

Tais concentrações de lodo contaminado, praticamente sedimentados, eram de difícil dissolução. Tal processo dependia da estação das cheias ou vazantes, além da própria velocidade natural das águas, lentas ao atravessar, em baixa declividade, tantos meandros. O imponente e vívido Tietê se tornava, aos poucos, uma grande mazela para a vida urbana.

A ocorrência de epidemias preocupava sobremaneira o empresariado agropecuário, que enxergava o perigo de perder seu mercado de mão de obra barata (a esta altura majoritariamente imigrante) infectado por doenças como a febre amarela. Fato é que as classes populares eram as que habitavam as já desvalorizadas áreas próximas às várzeas: terrenos sujeitos a alagamentos, em contato com o lodo pútrido e fétido do esgoto despejado. Foi essa parcela da população que acabou se contaminando e sofrendo com a degradação das águas.

Sob pressão das oligarquias cafeeiras, surgiu a primeira instituição preocupada com a questão das águas, a “Comissão de Saneamento de Várzeas”, em 1890 (Jorge, 2017; Seabra, 1986), que propôs a retificação do Rio Tietê. O Estado, com a pujança recente do capitalismo cafeeiro e industrial na república, passou a tocar os projetos de canalização e retificação do Tietê. O Tamanduateí, vale dizer, já havia passado por obra de canalização em 1851, justamente em seu trecho junto ao núcleo urbanizado de área ainda modesta.

O fenômeno de crescimento urbano de São Paulo foi avassalador, e este era só o começo de uma trágica história urbana e territorial. A demanda por construção de novas áreas urbanizáveis se fazia por todos os lados, e os rios começaram a se tornar obstáculos à expansão urbana. O primeiro obstáculo aquático a ser transposto a partir da colina fundacional da cidade se deu com a canalização do Tamanduateí, do aterramento da Várzea do Carmo e a construção do Viaduto do Chá. Neste sentido, o Rio Tietê, correndo de leste a oeste, e seu maior afluente neste recorte, o Pinheiros, correndo de sul a norte, não tardariam a ser os novos entraves ao crescimento urbano. Muitas outras pontes e obras de engenharia foram feitas sobre os rios nos anos subsequentes.

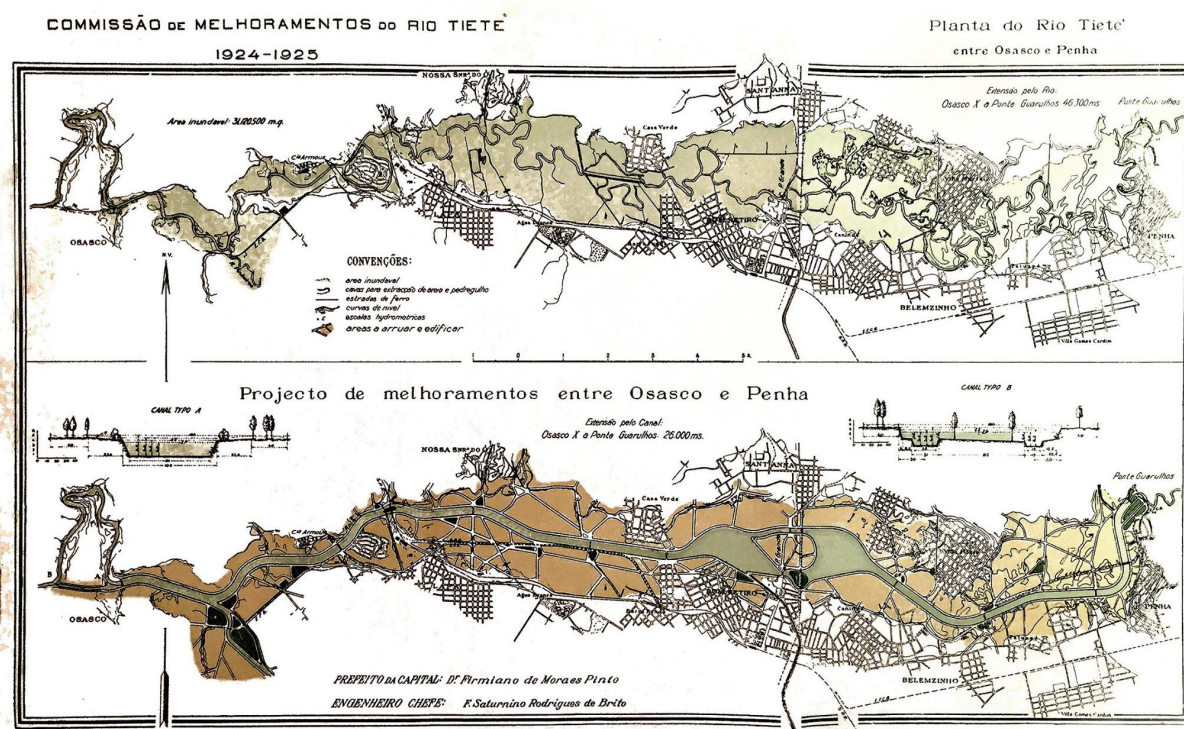
Em 1923, foi criada a “Comissão de melhoramentos do Rio Tietê”, sob comando do engenheiro sanitarista Francisco Saturnino de Brito, experiente e conhecido por obras importantes como os canais da cidade de Santos. Ele fora encarregado de propor soluções viáveis e inteligentes para o Rio Tietê, e assim o fez. Considerando quase toda a bacia hidrográfica desde a nascente do rio até mais ou menos a cidade de Santana de Parnaíba, concentrou a escala do projeto entre a região do bairro da Penha e do município de Osasco.

Em suma, seu projeto objetivava mediar o processo de inundação das várzeas ante à demanda por área urbanizada na cidade; viabilizar a plena navegação fluvial pelo Tietê no trecho urbano; e evitar o despejo de esgoto não tratado nas águas do rio. Propunha também continuar as obras de retificação, aprofundamento da calha, estruturação de barragens e reservatórios a montante para controle de inundações, instalação de novas pontes, abertura de avenidas e traçados de ruas. Indo além, o projeto ainda propunha:

a preservação de trechos de várzea, reguladores naturais da vazão do rio e o replantio da mata ciliar a montante da cidade. Dois grandes lagos na altura da Ponte Grande ajudariam a regularizar as águas do Tietê e seriam utilizados recreativamente pela população, ao mesmo tempo que sua abertura forneceria material para os aterros. Haveria ainda áreas verdes ao longo do Tietê, como na confluência com o Pinheiros o qual, utilizado pela população na estiagem, teria a função de acolher as águas dos rios na época das chuvas (Jorge, 2017, p. 52).

Sendo assim, tratava-se de um grande plano que pressupunha o envolvimento do poder público de forma colaborativa, uma vez que envolvia ações de caráter eminentemente social, em diferentes setores. O sanitarista alertava, ainda, notando o avanço dos interesses corporativos sobre as áreas varzeanas, a premente necessidade de regularização e discriminação do patrimônio público (Jorge, 2017), o que viabilizaria a execução de seu grande projeto.

Figura 3 - Projeto de Saturnino de Brito para o Rio Tietê, no contexto da Comissão de Melhoramentos do Rio Tietê



Fonte: Nunes (2004).

Contudo, em 1926, a Comissão de Melhoramentos do Tietê foi destituída pelo novo prefeito, José Pires do Rio, e logo em seguida recriada já sem a chefia de Saturnino de Brito. Nos anos seguintes, seus sucessores modificaram o projeto, priorizando somente as obras de retificação, construção de vias, drenagem e urbanização de várzeas. O uso do rio de maneira ampla e diversificada, englobando toda sua extensão na cidade e respeitando seus ciclos naturais de cheias de maneira otimizada, foi uma proposta abandonada, assim como o controle sobre a emissão de esgoto tratado e os planos de combate às enchentes.

O governo local, desta forma, assumia cada vez mais que sua preocupação com o uso dos rios estava atrelada às demandas de crescimento da cidade, que por sua vez são conectadas às demandas do capital. Exemplo disto é a construção de vias de circulação para atender aos fluxos de mercadorias das indústrias. Esta vocação forçada acabou se efetivando durante a era Vargas (1930-45), quando assume a prefeitura Francisco Prestes Maia.

Também engenheiro, Maia levou a cabo o seu projeto de estruturação viária de toda a área urbana de São Paulo, o famoso “Plano de Avenidas”, elaborado durante a década de 1930. Para isto, a retificação do Tietê foi concluída para dar lugar à construção das vias expressas marginais que ocupam, até hoje, praticamente toda sua extensão na área metropolitana. Vale ressaltar que, enquanto isso ocorria, foram paulatinamente desconsideradas as possibilidades de navegação fluvial, ao passo que o transporte ferroviário também perdia força. Ganhavam cada vez mais espaço a indústria automobilística e o advento do automóvel como modal prioritário de deslocamento na cidade.

Praticamente ao mesmo tempo, a necessidade do emprego de energia elétrica era uma realidade, sobretudo quando do advento dos bondes para transporte público e pela industrialização e urbanização crescentes. Assim, um novo uso dos rios, o da geração de energia local, fora incentivado para suprir essa demanda. Nesta época, o conglomerado canadense Light and Power C.O., que atuava em dezenas de países da Europa e das Américas, garantiu com o governo local o monopólio sobre a gestão das águas da Bacia do Alto Tietê por nada menos que 80 anos.

A Light C.O. empreendeu a construção da barragem de Parnaíba, no Tietê, a jusante da capital. Sequencialmente, represou as águas do Guarapiranga, um dos formadores do Pinheiros, ao sul, ainda distante da área mais densamente urbanizada, para impulsionar a usina de Parnaíba. Mas não era suficiente diante da demanda por eletricidade. Obtendo todo o aval para realizar qualquer intervenção na natureza dos rios, esta empresa estava obstinada a lucrar exorbitantemente com o sistema hidrelétrico. Este uso dos rios influenciou a dimensão de suas inundações sazonais, uma vez que a empresa mantinha o nível dos reservatórios sempre ao máximo, comprometendo todas as ações de combate às enchentes feitas pelo poder público na época (Jorge, 2017; Seabra, 1986).

A Light C.O. propôs o ambicioso e colossal Projeto Serra, que previa a geração de energia via Serra do Mar, ainda em meados de década de 1920. Para isto, seria necessário represar as águas do Rio Grande, outro formador do Pinheiros, num reservatório ainda maior que o de Guarapiranga. E então, descer estas águas serra abaixo, num incrível desnível de 700m., através de imensas turbinas até a usina de Cubatão. A geração de energia era recorde para a época (1 milhão de kw.). As águas do Tietê contribuiriam com este fluxo através da drenagem de vários canais e lagoas construídos pela cidade, aproveitando parte do abandonado projeto de Saturnino de Brito.

Porém, usando de astúcia, a Light modificou o projeto original e, mais uma vez com o aval do poder público, propôs a retificação do Rio Pinheiros, bem como o aterramento de suas

várzeas. Conforme detalha o referido estudo de Seabra (1986), estas obras eliminaram os extensos meandros, característicos de rios de planície, a fim de dinamizar o escoamento de suas águas. Foram construídas duas barragens no leito do rio, bem como invertido o sentido de seu fluxo na direção sul, de modo a desaguar não mais no Tietê, mas nos reservatórios Billings e Guarapiranga, a fim de movimentar as turbinas do alto da Serra. Assim, tanto o Tietê quanto o Pinheiros alimentavam a usina de Cubatão, mesmo que suas águas já estivessem contaminadas por esgotos, o que veio a danificar o ecossistema das represas e seu entorno.

Acrescenta-se, também, o fato de que estas obras modificaram drasticamente o espaço no entorno dos rios, isto é, suas várzeas. No verão de 1929, mediante um já intenso regime pluvial à beira do limite natural dos leitos maiores do Tietê e do Pinheiros, a Light resolveu abrir as comportas dos reservatórios, provocando a maior enchente da história da cidade⁵¹. O intuito foi demarcar a abrangência de suas terras, qual seja, o da submersão. Tal artifício causou enormes estragos, posto que alcançou terras até então inatingíveis pelo fluxo natural dos rios. Com isto, a empresa investiu no aterro de toda a gigantesca várzea do Pinheiros, trazendo benefício imediato às empresas incorporadoras de capital imobiliário, como a Cia. City, que lotearam as terras sobre as várzeas em quase toda a extensão do rio para uso majoritariamente residencial.

Diante desta síntese, torna-se evidente, portanto, a importância dos rios para o processo de urbanização da cidade, mesmo que de maneira degradante e, digamos, às avessas de sua própria natureza. Processo esse que denota uma das características essenciais para o entendimento dos agentes a ele vinculados, como o Estado em ação corporativa (Santos, 1991), mediando as necessidades do capital na urbanização. Vale ressaltar que desde esse período persiste a lógica da especulação na valorização de terras, que tem caráter segregacionista e fragmentador do espaço urbano (Santos, 1991; Seabra, 1986).

Somam-se a isso os avanços técnico-científicos cada vez mais potencializados pelo advento da industrialização, representados pelo uso da eletricidade e do transporte via trens, como fatores determinantes para o início das intensas transformações dos rios e várzeas da cidade de São Paulo. Enfim, a técnica uniu os objetivos corporativos e capitalistas associados ao mercado de terras, abertura de vias de circulação e geração de energia com a necessidade de saneamento básico, de abastecimento de água e de combate às enchentes. Tais necessidades,

⁵¹ Por outro lado, como aponta Jorge (2017), foi constatado, nas décadas seguintes, que a Light simplesmente não abria as comportas de Parnaíba para desafogar a cidade em momentos de enchentes. Isto é, de posse do controle quase que total da administração dos rios, o fazia apenas quando tal ato lhe fosse diretamente vantajoso. Do contrário, não lhe interessava, e a cidade era negligenciada.

por sua vez, foram sendo gradativamente abandonadas no decorrer das décadas seguintes (Jorge, 2017). Quando do avanço das obras, a sociedade inventou, conforme enfatiza Odette Seabra (1986), o problema das enchentes.

Neste contexto, portanto, da lógica segregacionista que se impôs a partir da urbanização corporativa, os terrenos mais baixos da cidade, as várzeas, consideradas o leito maior dos rios, passaram a ser desvalorizadas por sua inerente condição alagadiça e sujeita aos ciclos naturais de cheias e vazantes. Desta forma, a urbanização das várzeas atendeu primeiramente ao alojamento de indústrias e ao leito de ferrovias, como a Santos – Jundiaí (na várzea do Tamanduateí) e a Central do Brasil (na várzea do Tietê).

Além disso, conforme citado, as áreas mais alagadiças e sujeitas à contaminação de esgoto e doenças foram destinadas ao abrigo das classes populares. E não era o caso apenas das grandes várzeas, mas também os terrenos de baixada atravessados por seus servidores e córregos afluentes sofriam desvalorização no centro da cidade. Consequentemente, tais áreas eram estigmatizadas – como mencionado por Jorge (2006) no caso do Ribeirão Saracura, afluente do Anhangabaú, hoje canalizado e tamponado para dar lugar à Avenida 9 de Julho, vizinha à rica Avenida Paulista, não por acaso ocupada por população de maioria ex-escravizada. Nas palavras do autor: “O contraste entre a Paulista e o Saracura, o alto da colina rico e a baixada pobre, era emblemático de como a topografia da cidade acabava por expressar o abismo social que existia em São Paulo” (Jorge, 2017, p. 40).

Este padrão se manteve na produção do espaço urbano de São Paulo durante as próximas décadas do século XX. A população pobre se via obrigada a tentar a vida em terras então distantes, em terrenos pantanosos, considerados insalubres: mais uma vez, as várzeas.

Segundo Seabra (1986, p. 87), há uma dupla visão que marcou o processo de ocupação das várzeas, sob o qual este espaço fora incorporado à área urbanizada. As várzeas são primeiramente consideradas, do ponto de vista das ciências naturais, como um elemento constitutivo dos rios que precisa ser compreendido em sua inerência fundamental ao funcionamento do sistema hidrológico. E, sob outro ângulo, as várzeas são vistas em sua dimensão objetiva, relativa à apropriação de seu espaço pela sociedade, isto é, detentora de um significado histórico que se constrói a partir do uso. É essa segunda perspectiva que denota a importância das várzeas para a sua dimensão simbólica e cultural (Seabra, 1986, p. 50).

Sendo assim, considera-se que as formas de uso destes recursos naturais seriam, também, completamente transformadas a partir do momento em que o avanço das técnicas se sobrepõe ao processo praticamente artesanal, portanto lento, de exploração econômica dos rios e suas várzeas. Há um grande impacto sobre essa dimensão histórica, social e simbólica dos

rios. Se, por um lado, há um ganho coletivo e social com o uso econômico e tecnológico das águas, como a geração de energia e a produção de espaços urbanizáveis, há, por outro, a perda incontestável de um modo de vida e uma cultura diretamente relacionadas ao acesso aos rios. Há uma contradição expressa nesse par, cuja tensão se revela a partir dos conflitos relativos aos usos econômicos e na possibilidade de uso social de seu espaço, o qual, segundo Seabra (1986), constrói simbolicamente sua representação no âmbito da cultura. A autora reflete sobre essa contradição:

Enquanto os rios e as várzeas eram tangíveis, reais e concretos, como tal existiam na prática da vida tinha-se deles uma percepção sensorial imediata, com relações diretas, por vezes até afetivas. Mas o curso das transformações da natureza natural levaria necessariamente a relações abstratas, não tangíveis. Os rios e as várzeas acabariam por serem transformados num espaço tecnológico. Nestas condições a representação possível será pensada, teórica, programada. Os habitantes da cidade já não dão conta da existência dos rios e várzeas. Não deixam de ser curiosas as reações que ocorrem diante de algumas imagens do Tietê ou do Pinheiros. O habitante de São Paulo descobre-os naqueles curtos instantes e perde-os em seguida. Na cidade os canais do Pinheiros e do Tietê, como traços retilíneos orlados por um sistema de vias expressas, onde dominam movimentos rápidos sincrônicos, aparecem à distância como cenário de um balé bem regulado (Seabra, 1986, p. 65-66).

As formas de uso das várzeas e dos rios aconteciam tanto de maneira direta, como a pesca, a extração mineral, o transporte fluvial, os esportes náuticos, o futebol de várzea, e, como destaca Seabra, como “objeto simbólico da lírica de poetas da cidade” (1986, p. 79). Elementos favoráveis à qualidade de vida coletiva estavam presentes nos rios de São Paulo, podendo ser considerados enquanto um bem comum (Dardot; Laval, 2017), até o momento em que o processo de urbanização explode e inviabiliza esse uso. Pouco antes desse processo irreversível acontecer, o Rio Tietê foi fundamental para a constituição e a prática de uma cultura ribeirinha que se desenvolveu ao redor da cidade de outrora durante séculos. Nas palavras de Janes Jorge, “O Tietê era, portanto, um rio de trocas e invenções culturais” (Jorge, 2017, p. 83).

Todas essas formas de uso dos rios e de suas várzeas eram alinhadas aos ciclos de inundações destas planícies aluviais e se sujeitavam às inundações periódicas, e, sendo assim, qualquer outro uso também deveria considerar este fator determinante. Uma vez que o crescimento urbano se fazia mais e mais veloz, estes usos e representações se modificavam, sob influência dos grandes impactos da urbanização sobre as várzeas e, consequentemente, sobre a vida que nelas se realizava. A dimensão econômica do uso do espaço prevaleceu, contudo, não deteve o fluxo natural das águas. Nesse sentido, as enchentes foram o grande problema ocasionado quando as várzeas foram ocupadas pela urbanização e pelas grandes vias de circulação expressa automobilística.

Sendo os primeiros espaços a serem alagados em sua função natural, as várzeas foram condicionadas à conotação pejorativa – associada ao pântano e a todas as insalubridades que vieram a acometer os rios conforme se expandia a urbanização. Eram as terras menos valorizadas para moradia até mais ou menos os anos 1940. Não por acaso, os principais moradores das terras varzeanas durante o processo de urbanização foram as populações operárias imigrante, desprovidas de recursos (Seabra, 1986, p. 104).

As várzeas do Tietê foram transformadas em terras rentáveis em torno do centro, enquanto as do Pinheiros foram valorizadas pelo capital imobiliário. Porém, conforme a área urbanizada avançou para limites mais periféricos, o padrão de desvalorização destas áreas, por serem menos saneadas e dotadas de infraestrutura, se reproduziu. Por isso, a população mais pobre esteve mais vulnerável às enchentes, historicamente.

A insalubridade provocada pelas enchentes se configurava no espalhamento de lixo, de odor fétido, da perda dos parques bens e estruturas materiais das casas, agravando a situação de vulnerabilidade da população. Eram essas pessoas que enfrentavam estes novos e vorazes problemas frente a frente, com valentia e bravura, mas que também sabiam tirar proveito da tragédia através da criatividade, alimentando um folclore e reafirmando este como um espaço de representação da vida:

A chacará dos Malavoglia era no fim da rua dos Italianos. Quando chovia muito a Baixada do Bom Retiro ficava a veneza brasileira. A enchente tomava conta de tudo. As famílias todas tinham barcos e, durante a noite passeavam nas ruas inundadas com iluminação nas barcas cantando e fazendo serenata. Para nós, os moços, aquilo era uma alegria quando o Tietê transbordava (Bosi, 1983, p. 62 *apud* Seabra, 1986, p. 85).

Com a efetivação das transformações tecnológicas, concretizadas pelos procedimentos de canalização e retificação, perde-se a relação direta com os rios. A possibilidade de contato com a dimensão sensível, disparadora da criatividade, se rarefaz. Mais do que isso, Seabra postula que, a partir deste processo, houve uma perda significativa da “significação histórica do rio e das várzeas” (1986, p. 107) na vida dessa população varzeana. Em suma, a canalização e retificação dos rios se constituem como uma grande transformação de sua “natureza natural”, bem como a conversão das várzeas em áreas urbanizáveis constitui o estabelecimento do problema das enchentes, conforme postulou Saturnino de Brito (1926, p. 126 *apud* Seabra, 1986, pg. 120). Portanto, a urbanização acarreta uma mudança de significado, uma vez que transpõe o ciclo natural de cheias e inundações a uma historicidade ligada à tragédia, conforme explica Seabra: “As inundações aparecem como fenômeno histórico, num certo sentido redefinindo o significado das cheias naturais episódicas do rio e das várzeas, para constituir-se

em flagelo. As cheias e vazantes são fenômeno do rio, as inundações um fenômeno social (Seabra, 1986, p. 120).

Com a intensificação da atividade industrial, do comércio e dos serviços a partir da década de 1950, o crescimento urbano se expandia para a área metropolitana em franca formação, a Região Metropolitana de São Paulo. A ocupação de terras, a derrubada de matas, os procedimentos de aterramento e, por fim, de pavimentação e calçamento de áreas urbanizadas diminuía a capacidade de absorção das águas de modo geral. Toda a região a leste da capital, considerando também seus limites intermunicipais e os municípios vizinhos que se adensavam à área urbanizada, se localiza na bacia do Alto Tietê, a montante da capital. Sendo assim, a capacidade de escoamento do rio era bastante reduzida, o que tornou a questão das enchentes um problema urbano crônico, grave e de escala ampliada. Problema este, por sua vez, que se agravava a partir de conflitos políticos e administrativos no âmbito da gestão do fenômeno urbano metropolitano (Seabra, 1986, p. 137).

Porém, houve uma série de tentativas, durante a década de 1970, de promover algum tipo de combate às enchentes, tanto por parte da prefeitura de São Paulo quanto do governo do Estado (Departamento de Águas e Energia Elétrica), que resultou num amplo estudo⁵², incluindo também iniciativas coligadas às agências internacionais, como o Banco Mundial. A questão do escoamento das águas, segundo tais órgãos, deveria se basear na construção de vários reservatórios a montante na Bacia do Alto Tietê, além da retificação já realizada em vários trechos.

Outros estudos foram encabeçados por engenheiros convocados pela municipalidade, os quais recomendaram a captação de recursos federais, estaduais e municipais no que concerne ao problema das enchentes. Segundo apontamento de Seabra (1987, pg. 143), ainda que estes estudos se sobrepusessem ao problema, eles debateram as contradições presentes no antigo Código das Águas de 1934 ao não recomendar a impermeabilização e ocupação urbana das várzeas do Tietê. Isto é, diante do dilema sobre a quem pertence o espaço das várzeas, eles se posicionaram a favor do rio.

Nas décadas seguintes, porém, não faltaram denúncias e protestos da sociedade civil a respeito das enchentes, com destaque para articulação das associações de bairro. Isto trazia uma dimensão maior do problema, apontando a condição do flagelo da vida cotidiana das pessoas atingidas. Até então, as maiores preocupações governamentais com as enchentes focavam os espaços de fluxo de pessoas e mercadorias, ou seja, era uma preocupação com o sistema de

⁵² Desenvolvimento Global dos Recursos Hídricos das Bacias do Tietê e Cubatão – Convênio Hibrace. Para maior detalhamento destas iniciativas, cf. SEABRA (1987).

produção em geral, que impactava toda a metrópole. Quando entra em cena fortemente articulada, a população escancara toda a dimensão social da questão.

Como já mencionado, a população empobrecida e trabalhadora era diretamente atingida. O acontecimento das enchentes a destituía da plena possibilidade de seguir se reproduzindo enquanto força de trabalho, impactando totalmente seu cotidiano. Soma-se, ainda, todos os prejuízos de ordem material, relativos ao impacto nas casas e na perda de pertences, como também a experiência traumática e dolorosa, de ordem subjetiva e perene. E, por último e não menos importante, o impacto na cidadania.

Sendo estas cidadanias mutiladas (Santos, 1987) pelo descaso do poder público diante de um processo de urbanização que ocasiona um problema desta magnitude, essa população experimentava uma situação-limite que lhe proporcionava uma relativa consciência da conjuntura urbana como um todo (Seabra, 1986). Uma vez articulada nos movimentos de bairro, essa população migrante atingida poderia estar se inscrevendo, afirma Seabra (1986), na recuperação de uma cidadania a partir da noção de seus direitos, pressionando o poder público por medidas e planos mais efetivos.

Enquanto essa mobilização popular se mantinha, instituições governamentais (Secretaria de Obras e Meio Ambiente, Departamento de Águas e Energia Elétrica, Companhia de Tecnologia e Saneamento Ambiental) contribuíram para os Planos de Desenvolvimento Integrado durante as décadas de 1970, 1980 e 1990. Contudo, a resolução do problema se configurava numa estratégia de resistência contra o próprio processo de urbanização, em si, como agente causador. Nas palavras de Seabra:

Mais precisamente, parece ser uma luta que se trava contra a forma, o conteúdo e os moldes do processo de urbanização da região de São Paulo, por essa época oficialmente designada Grande São Paulo. Os conflitos mostram que o sentido de urgência estava posto tanto para a população como para o Estado. Mas também mostra a incrível defasagem entre ambos (Seabra, 1986, p. 146).

A partir daí, o poder público se associou a diversas empresas privadas, o que de certa forma influenciou a perspectiva da questão das enchentes em direção a um olhar mais tecnicista para o empreendimento de estudos, projetos e obras. Essa foi uma tendência que se consolidou fortemente ao longo dos anos seguintes, estabelecendo um fluxo contínuo de dinheiro público em organizações privadas, as quais, obviamente, obedecem aos interesses da racionalidade capitalista. E é nesse sentido que há, segundo Seabra (1986), um choque de perspectivas: a do poder público, tecnicista, de um lado, e a da população atingida, que em sua maioria não é proprietária das terras e, por isso, fica à mercê das decisões estatais.

Assim, à medida que a cidade se construía nesta lógica, ou seja, rio e várzeas se integrando ao circuito da produção de riquezas (geração de energia, de solo urbano), eles se tornavam elementos socializáveis, isto é, passavam a constituir o universo do urbano em sua essência. A principal contradição posta aqui é que esse mesmo complexo processo que, ao retirar da população a possibilidade de um uso direto e criativo destes elementos físico-naturais e integrando-os a uma socialização supostamente generalizada, produz o problema das enchentes, o qual, por sua vez, é também socializado (Seabra, 1986, p. 152).

A questão que se deflagra, neste momento, é aquela relativa ao rastro de desigualdades socioespaciais intrínseco a essa racionalidade da urbanização corporativa: são as populações varzeanas, mais pobres, que usufruirão menos dos benefícios gerados pela socialização dos rios e várzeas, ao passo que sofrerão diretamente os impactos das enchentes.

Os moradores atingidos eram migrantes que foram ocupando como era possível os espaços da cidade, segundo critérios talvez, bastante diversificados (proximidade do lugar de trabalho, relações de parentesco, até a comercialização de terras a preços relativamente menores do que em outras áreas, perpassadas mesmo por práticas clandestinas etc...), que em última análise acabam sendo ditados pelo preço da sua inserção no espaço da cidade. As enchentes roubavam-lhes as condições necessárias ao seu dia-a-dia. A ação de conjunto dos moradores revela certa consciência do fenômeno urbano (Seabra, 1986, p. 144).

Em seu estudo sobre as enchentes em São Paulo⁵³, a geógrafa Vanderli Custódio recupera a trajetória de enfrentamento do problema das enchentes, que foi marcada pelo desenvolvimento do que ela chama de objetos hidrotécnicos: “tubulações, reservatórios, barragens, usinas –, e exigem medidas estruturais (obras) e não estruturais (legislação, planejamento, campanhas), para a efetivação da relação água-cidade” (Custódio, 2002, p. 14). Em termos gerais, seu estudo prova que os investimentos nestes fixos (Santos, 1996b) não se efetivaram como real solução da questão, mas, no máximo, criaram maneiras diferentes de conviver com as enchentes.

Isto se verifica historicamente como um fator, já que o caráter exclusivamente focado no desenvolvimento econômico segregador e fragmentador do espaço urbano foi a tônica dos agentes atuantes na urbanização em São Paulo, ao passo que a saúde pública foi posta sempre em segundo plano, a despeito de muitas ações e até mesmo melhorias no setor. Nesse sentido, Custódio identifica duas nuances do saneamento que afetam o funcionamento econômico da cidade: a falta de abastecimento de água, de coleta de esgoto e de resíduos, que não afetam

⁵³ CUSTÓDIO, Vanderli. *A persistência das inundações na Grande São Paulo*. 2002. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

diretamente; e as inundações, que afetam diretamente, chegando a colapsar o fluxo de mercadorias, capitais e mão de obra que circulam pelo espaço urbano.

Para a autora, há uma dimensão natural e social imbuída no problema das enchentes. A água tem um papel socioeconômico que vai além de sua condição inexorável de recurso natural ou elemento constitutivo da paisagem: a água é agente de consequências importantes para a cidade. Sendo assim, Custódio ressalta a compreensão da água como constructo de relações sociais no plano do espaço geográfico.

Porém, a autora não deixa de apontar as severas contradições inerentes às decisões técnico-políticas que foram levadas a cabo sobre os rios. Há um contrabalanço entre perdas e ganhos nos âmbitos sociais e econômicos relativos aos usos dos rios e suas transformações: a um só tempo, as retificações e canalizações que modificaram o sistema hidrológico dos grandes rios Tamanduateí, Pinheiros e Tietê contribuíram para a piora das inundações, tanto quanto para a melhora das condições sanitárias das várzeas.

Além disso, ao passo que eliminaram as possibilidades de usos lúdicos dos espaços varzeanos, abriram caminho para o aceleração da circulação viária através das avenidas marginais e das impermeabilizações de córregos e margens para a implementação das avenidas de fundo de vale, tornando os rios e córregos invisíveis (Custódio, 2002). Assim, com a intensa impermeabilização do solo e uma ineficiente estrutura de drenagem das águas das chuvas forma-se um conjunto de fatores que fazem das inundações um problema crônico e expandido para além das áreas de várzea, atingindo inúmeras áreas da metrópole, sobretudo a partir da década de 1960.

As inundações, para Custódio, são similares às enchentes, mas não idênticas: ela relaciona a inundação não somente com o fenômeno intrínseco ao rio, mas com algo que é provocado pelas ações humanas, ocasional, ao passo que enchente seria o fenômeno natural das cheias dos rios, diferentemente do ponto de vista de Seabra. De todo modo, inundações ou enchentes se deflagram como “situações de desastre” (Custódio, 2002, p. 15), posto que são derivadas de um contexto de indevida ocupação de áreas naturalmente alagadiças ao redor dos rios.

Neste contexto, forma-se um quadro de vulnerabilidade social urbana que agrega vários fatores, tais como: arranjos econômicos, circulação de pessoas e mercadorias, administração de resíduos e saneamento básico, demanda por habitação e regulação do solo urbano, segregação socioespacial, uso da água como recurso natural, entre outros. Por fim, a autora conclui que as enchentes são um problema social urbano portador das mais intensas contradições do processo de produção do espaço urbano no que ela chama de “meio ambiente urbano” (Custódio, 2002,

p. 15). Considerando a urbanização o produto mais bem acabado da interação entre as relações socioeconômicas sobre os meios físico-naturais através do trabalho social, Custódio a define como:

[...] um processo social complexo e contraditório, caracterizado pela intensificação das relações sociais, econômicas e políticas e pela necessidade de infra-estruturas físicas e sociais para garantir a produção, a circulação, o controle e decisão e o consumo da vida urbana. As atividades, projetadas no espaço, cristalizam-se como linhas, pontos e áreas no meio físico natural que é assim transformado por elas e para elas de modo tão intenso quanto mais intenso for o processo de urbanização (Custódio, 2002, p. 15).

Assim sendo, a urbanização viria a criar, a partir do alto grau de modificação do ambiente natural, um meio ambiente urbano pleno de contradições, fragmentações e vulnerabilidades socioespaciais. No entanto, uma perspectiva de esvaziamento do sentido sócio-histórico das enchentes pautou, de modo geral, tanto a produção acadêmica sobre o tema quanto influenciou as tomadas de decisão do poder público, os quais adotaram um olhar “naturalizante” e demasiado tecnicista sobre a questão (Custódio, 2002; Seabra, 1986).

Nas décadas de 1970, 1980 e 1990, com a persistência do problema, houve certa incorporação da dimensão social nas discussões públicas e nas decisões políticas. De acordo com Seabra (1986) e Custódio (2002), a própria cidade, enquanto resultado de um processo de urbanização que tem forma e conteúdo expressos na concretude do espaço, é também parte do problema. Não somente a força da natureza agudizava a situação, mas a complexidade da forma urbana como um fator que piorava o próprio problema em si mesmo forjado. Porém, essa dimensão social nunca saiu do plano abstrato, posto que vigorou a visão técnica reducionista, que considera as enchentes e inundações uma fatalidade natural e a forma urbana encerrada apenas em sua concretude.

Custódio conclui que, entre os fatores supracitados, a urbanização tal qual se deflagra em São Paulo – um processo socioespacial que modificou sobremaneira o meio físico-natural a ponto de criar um “meio ambiente urbano” com características climáticas e hidrológicas próprias – conflagra o fenômeno da enchente enquanto “situação de desastre” (Custódio, 2002), tal qual mencionado. Dadas as estruturas segregadas e desiguais no que se refere ao espaço urbano, tais situações de desastres atingem dramaticamente a parcela empobrecida da população, que encontra nas áreas de risco, por exemplo, morros e encostas, várzeas, córregos e linhas de trem, a única possibilidade de habitar. É o caso do Jardim Romano, na zona leste de São Paulo.

Este bairro, sede do Coletivo Estopô Balaio, se localiza justamente na conjunção das áreas mais baixas de planície (cotas de 718 a 722msnm.), a montante da barragem da Penha,

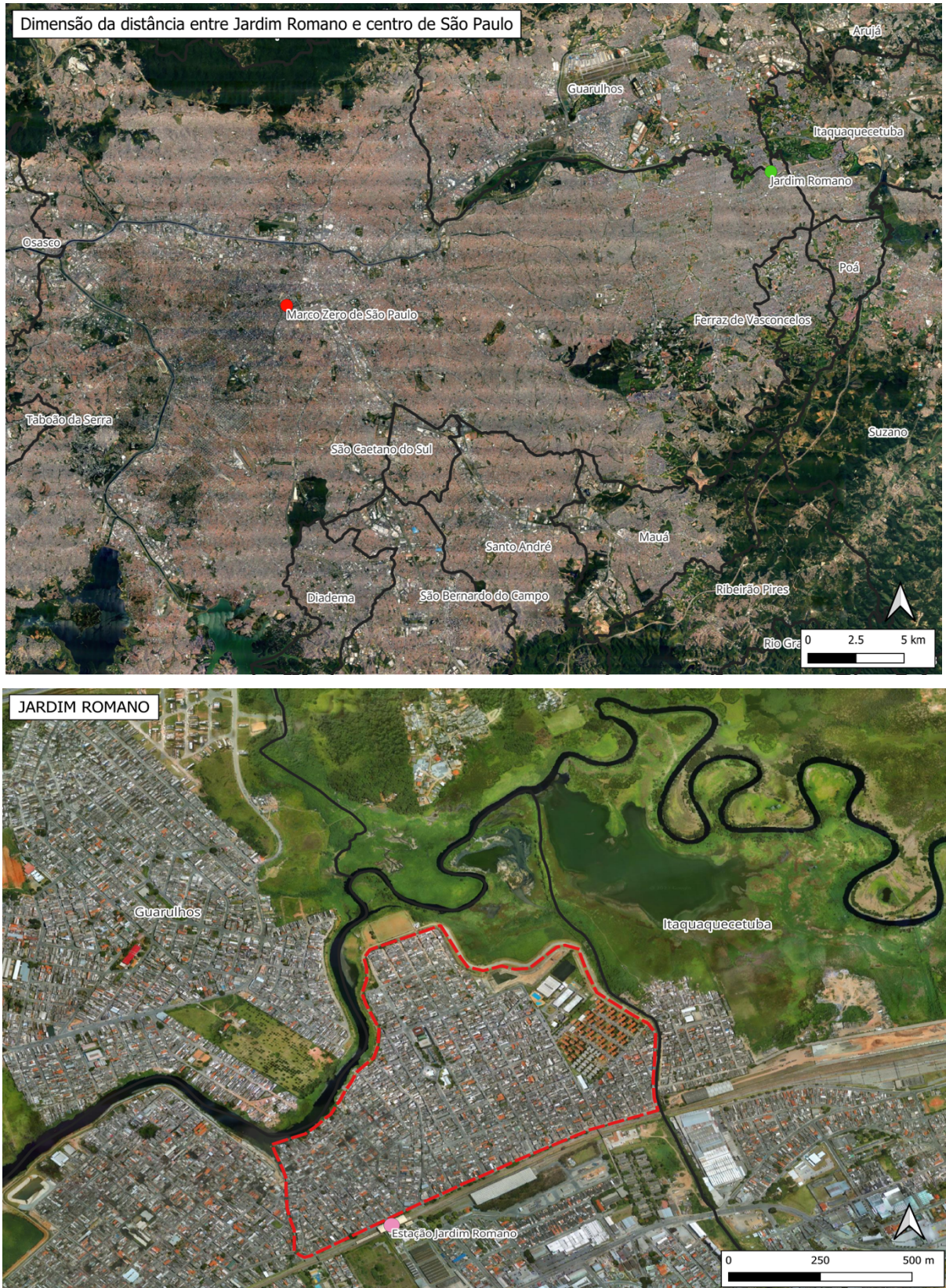
considerado ponto crítico das enchentes da bacia do Alto Tietê – área em que as planícies de inundação direta possuem uma extensão um pouco menor do que a jusante. A variação deste nível se dá a partir da estação do trem em direção ao córrego Três Pontes, pequeno braço do Tietê, de forma que o bairro se encontre confinado entre dois limites bastante nítidos: a linha férrea e o rio.

A consolidação da forma urbana, ou melhor, da forma metrópole (Custódio, 2002, p. 98) cristalizada no Jardim Romano, é típica das periferias: padrão de autoconstrução, adaptado ao terreno sem fiscalização ou normativas técnicas; escassa arborização; impermeabilização abrangente e falhas graves no sistema de saneamento básico. É uma faceta do processo de urbanização que se deflagra nos espaços periféricos, em última instância, resultado da urbanização corporativa (Santos, 2009 [1991]), que, de acordo com os interesses do poder público em consonância direta ou indireta com o setor privado, ao produzir a cidade sob esta lógica, produz, também, as inundações.

Neste sentido, conjunta-se o fator natural da localização do bairro, literalmente sobre a planície de inundação, e do regime de chuvas ao fator da própria expansão da urbanização em seu processo histórico como causadores de uma situação de desastre neste local, cuja intensidade atingiu seu ápice no verão de 2009 para 2010.

No dia 9 de dezembro de 2009, após um forte e longo temporal, houve uma enchente sem precedentes que deixou o bairro totalmente inundado, com as casas quase em sua totalidade debaixo d'água. Era o início da estação chuvosa que costuma durar até o fim do verão, e, não por acaso, o bairro ficou alagado por quase três meses. Há a hipótese de que o fechamento de barragens a jusante no Rio Tietê tenha contribuído para a magnitude do alagamento, cuja força chegou a derrubar o muro que protege os trilhos dos trens da CPTM.

Figura 4 – Acima, panorama da zona leste de São Paulo e relação de distância entre o Marco Zero, na Praça da Sé, e o Jardim Romano. Abaixo, área delimitada do Jardim Romano sobre a várzea do Rio Tietê



Fonte: Elaborado por Padua Pereira e García (2023) com base no Google Earth.

Durante este fatídico verão, a imprensa fez uma cobertura intensa da tragédia, instalando-se no local e transformando os moradores em protagonistas dos noticiários ao explorar sua capacidade de sobrevivência em meio ao caos. O poder público, por sua vez, isentou-se de culpabilidade diante da evidente fragilidade da infraestrutura urbana da região, preferindo, como de costume, responsabilizar as condições climáticas e até mesmo a população, que construíra suas casas sobre a várzea. Entre a opção do abandono dos lares e a remoção para outros bairros, as mais de 6 mil famílias diretamente atingidas resistiram, tentando se adaptar às águas através de técnicas de solidariedade, de edificação e até mesmo do uso compartilhado de barcos e botes.

O bairro e o rio que o margeia, neste contexto, voltaram a ser visíveis pela força incontestável das águas sobre este espaço. Uma visibilidade, por sua vez, às avessas, carregada de dor, perdas e mortes. O que terá sobrado do bairro e do rio submetidos à violência da urbanização? O drama do rio e da cidade será contado, a partir de agora, pelo teatro.

Ato 1 - Pó

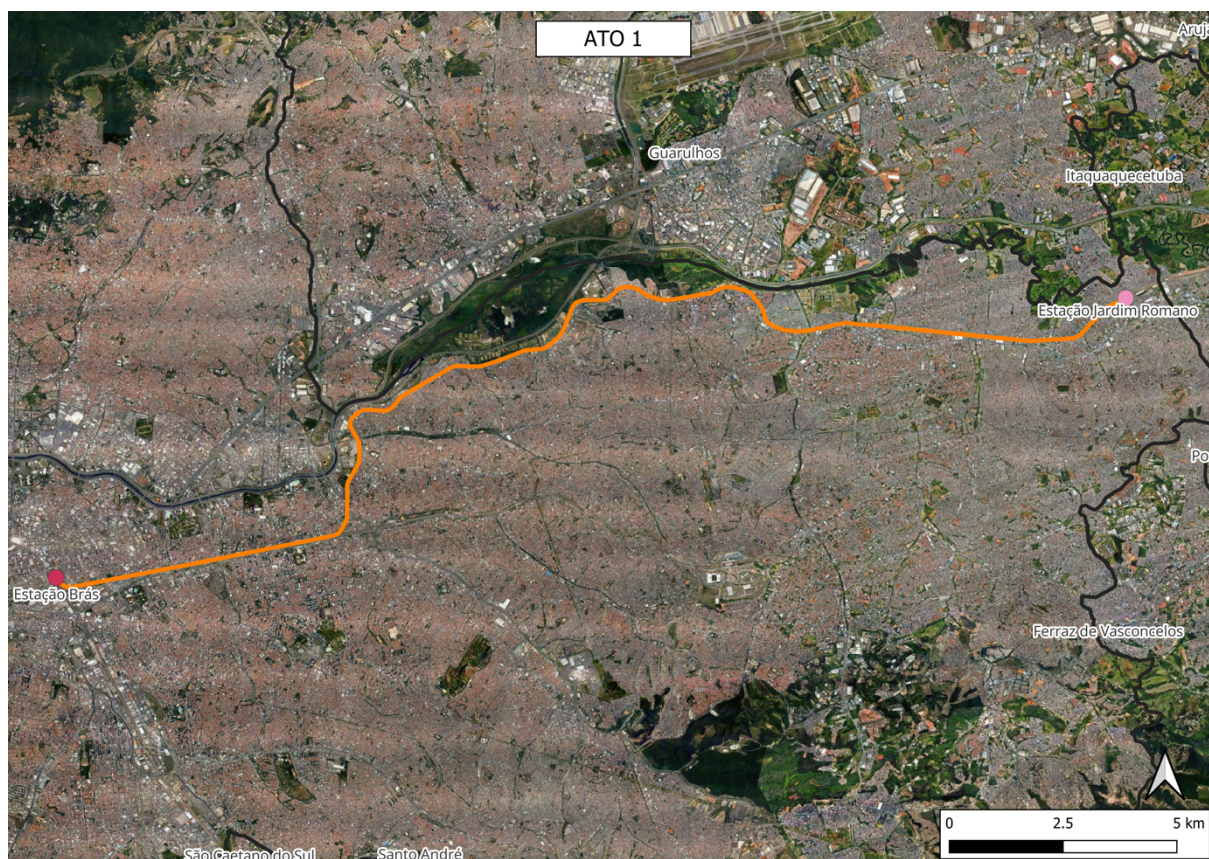
A cidade em movimento

Há muito tempo, não olhava um céu estrelado. Recentemente, tive a oportunidade de fazê-lo. Para isto, caminhei sem ver durante certo tempo, pisando muito lentamente e de forma insegura. Para ver o que não via, precisei deixar de ver o que via sempre. Precisei trocar de cegueira.

Ana Clara Torres Ribeiro (2012, p. 67)⁵⁴.

São Paulo, estação Brás, Linha 12-Safira da CPTM, plataforma direção Calmon Viana. Este é o ponto de encontro do público com a produção do espetáculo “A Cidade dos Rios Invisíveis”, que esteve em cartaz por 8 temporadas, entre os anos de 2014 e 2022. É também onde começa a viagem de trem que levará o público do espetáculo em cena até o bairro do Jardim Romano, cujo percurso está sinalizado na Figura abaixo:

Figura 5 – Percurso do Prólogo (Ato 1) entre as estações Brás (centro) e Jardim Romano (zona leste) via Linha 12 – Safira da CPTM

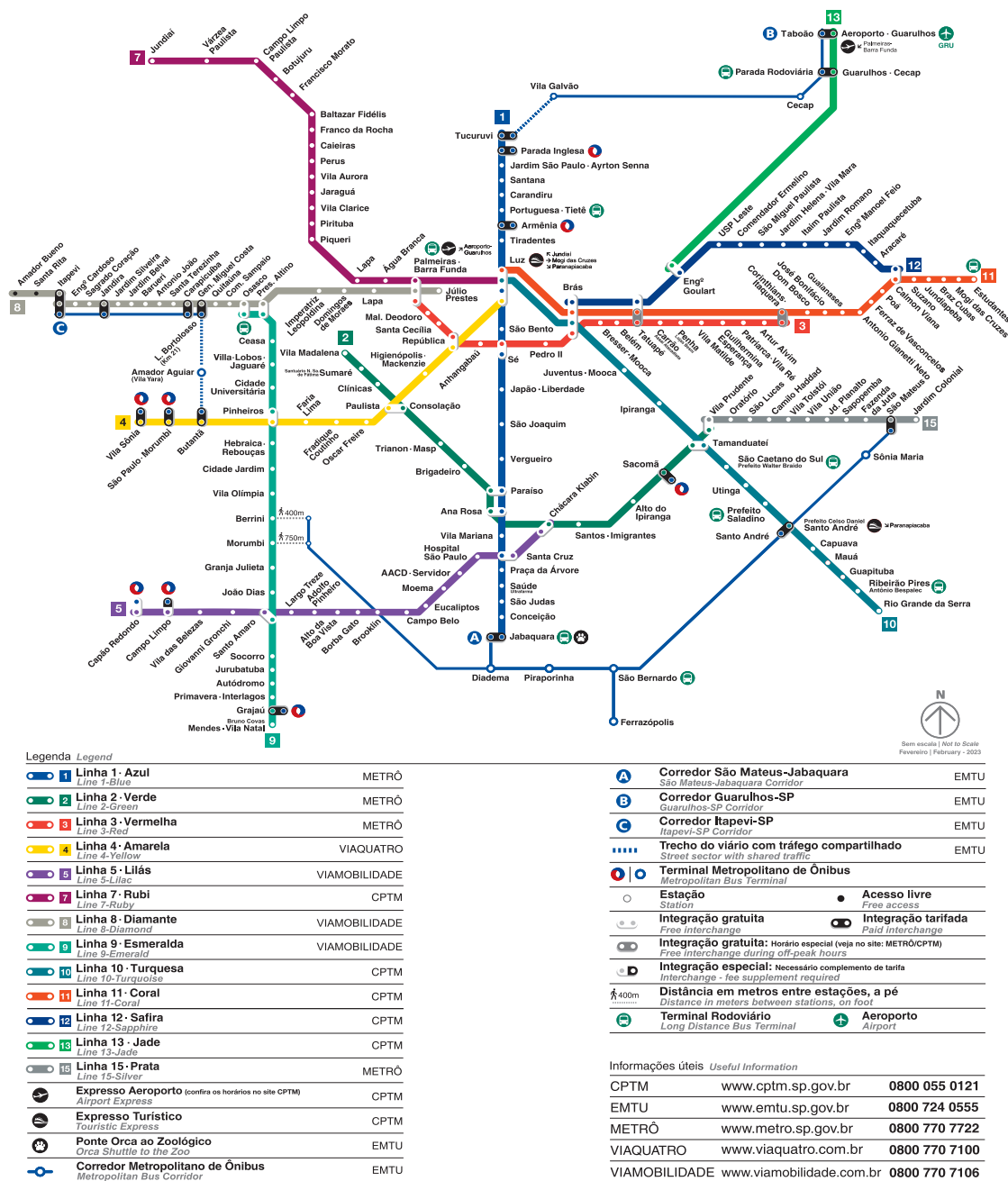


Fonte: Elaborado por Padua Pereira e García (2023) com base no Google Earth

⁵⁴ RIBEIRO, Ana. Clara Torres. *Homens lentos, opacidades e rugosidades*. Redobra. UFBA, 2012.

Eixo de entroncamento de várias linhas da CPTM com o metrô, a estação é ponto fundamental na tão conturbada mobilidade urbana da metrópole paulistana. É também uma das portas de entrada para os caminhos da zona leste da capital e da região metropolitana, pois é dela que partem três das linhas que servem esta região: a 11-Coral e a 12-Safira, além da Linha 3-Vermelha do Metrô, entre outras. O mapa a seguir exemplifica a conexão destas diversas linhas na estação Brás:

Figura 6 – Mapa do Transporte Metropolitano de São Paulo – SP



Fonte: Extraído e adaptado de: <https://www.cptm.sp.gov.br/Documents/Mapa-Metropolitano.pdf>.

Como já mencionado no Prólogo, a estruturação desta rede de transporte sobre trilhos se deu durante a expansão da área urbana, cujo primeiro forte impulso se relaciona ao apogeu da economia cafeeira, na segunda metade do século XIX. A estação Brás foi inaugurada neste contexto, em 1867. É, portanto, uma estação de importância histórica para o processo de urbanização de São Paulo. Formou parte da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí, conectando-se com a Estrada de Ferro Central do Brasil a partir de 1896. Na direção leste, esta ferrovia ligava São Paulo à cidade do Rio de Janeiro, então capital nacional, atravessando a várzea do Rio Tietê em direção ao Vale do Paraíba.

Já nas primeiras décadas do século XX, diante da decadência da economia cafeeira e do advento da industrialização concentrada, a forte pujança econômica crescente na capital paulista manteve a necessidade de expansão urbana (Oliveira, 1982) junto à articulação de mercados e atração de novas empresas (Andrade, 2004; Santos, 1991). Expandir as ferrovias existentes era um fator inequívoco a este processo, sendo parte fundamental de seus eixos estruturantes, relacionados tanto ao assentamento de plantas industriais quanto à urbanização para fins residenciais e comerciais, os quais foram acompanhando o traçado das ferrovias (Seabra, 2004; Souza, 2003).

As terras ao oriente da cidade eram ocupadas por chácaras que formavam um cinturão agrícola, além de subúrbios, que tinham como centralidade antigos povoados fundados no período colonial, como Penha e São Miguel Paulista. Decerto, estes foram uns dos principais núcleos de povoamento e de consolidação da urbanização presentes nesta vertente do território paulistano (Langenbuch, 1968; Seabra, 2004).

Os bairros do Brás, Mooca e Belém, por sua vez, foram os primeiros, neste vetor, a serem ocupados pelas indústrias (Andrade, 2004). Por conta disto, receberam um grande contingente populacional de imigrantes estrangeiros, a maioria europeus, que ao longo das décadas deixaram suas marcas culturais nestes bairros. Antes nas franjas, estes bairros são hoje praticamente centrais na cidade.

No ponto de encontro da estação, espectadores vão chegando aos poucos e são recebidos pela produção. Cada pessoa inscrita⁵⁵ recebe um aparelho de MP3⁵⁶. A poucos minutos do

⁵⁵ Durante várias temporadas, o ingresso foi grátis, sendo posteriormente cobrado em valores simbólicos (pague quanto puder, via plataforma www.coletivoestopobalaio.com.br). A única limitação era o número de espectadores possíveis, que já abarcou de 50 a 60 pessoas. Nas últimas temporadas, limitou-se a 30. Segundo depoimentos do Coletivo Estopô Balaio, estes números são uma combinação entre as negociações com a CPTM, que acompanha todo o percurso do espetáculo, e a própria produção, que considera também a encenação no bairro do Jardim Romano.

⁵⁶ Interessante notar que tais aparelhos ainda eram considerados tecnologia de ponta em 2014, ano em que o espetáculo estreou. Com o passar do tempo, foram sendo substituídos pelo uso massivo de *smartphones* que tocam

horário programado, chega o primeiro grupo de atores para saudar o público, dar as primeiras orientações para o embarque nos trens e a utilização dos dispositivos de áudio durante esta primeira parte do espetáculo.

Imagem 3 – Plataforma da estação Brás da CPTM, sentido Calmon Vianna - Temporada de 2022⁵⁷



Fonte: Foto de autoria da pesquisadora.

O embarque monitorado por funcionários da CPTM⁵⁸ é feito no primeiro vagão. Ali, os espectadores se acomodam junto aos demais usuários da linha, seja em pé ou sentados. Notam-se os olhares curiosos de ambos os grupos no que tange ao compartilhamento do espaço, numa

música em formato *streaming* (on-line), mas permaneceram em uso no espetáculo. Segundo o diretor Jhoao Junior, “decidimos manter os tocadores de MP3 com todo seu suposto ‘desuso’ de propósito, como forma de provocar os espectadores no exercício e objetivo principal de olhar para o invisível, ou seja, atentar para aquilo que, apesar de não ser mais ‘ponta’, ainda funciona, ainda está ali. Faz parte do jogo teatral o manuseio do aparelho, já nos preparamos para quando dá problema; muitos espectadores reclamam, mas é assim mesmo, faz parte, vamos manter” (Depoimento à pesquisaora, 2019).

⁵⁷ No centro, de preto, a atriz e produtora Keli Andrade passa as instruções para o público, em meio às restrições sanitárias da pandemia da Covid-19.

⁵⁸ Após diversas rodadas de negociação, presentes durante todo o tempo em que o espetáculo esteve em cartaz, a parceria com a CPTM foi elemento fundamental. A estatal apoia o espetáculo com a presença de funcionários durante todo o percurso, bem como maquinistas que estão orientados a sincronizar as locomotivas com o embarque e desembarque da produção e dos espectadores. No entanto, em mais de uma oportunidade, observei em campo alguns pequenos conflitos durante o percurso, geralmente relacionados à abordagem de funcionários da CPTM, os quais estranhavam a presença da encenação, seus elementos performativos e estéticos (como as colagens de post-its), e a interação entre o teatro e usuários comuns dos trens. A produção sempre tinha que agir rápido para dar explicações antes que a encenação fosse afetada pela normatização do espaço. Para mais detalhes, consultar o Anexo I - Diário de Campo.

ocasião deveras inusual de viajar em um trem metropolitano. Poucos minutos antes das portas se fecharem, os atores⁵⁹ João Nyn, Ana Carolina Marinho e Anna Zêpa dão as seguintes instruções para o público:

ATOR – GUIA 1: Todos equipados? Receberam seus dispositivos? Sim, pois é a partir deles que nós vamos nos relacionar com aquilo que vai ser visto e editado pelo olhar de vocês.

ATOR – GUIA 2: Trouxeram suas câmeras? Sim, porque o olhar precisa avançar para capturar o invisível.

ATOR – GUIA 1: O invisível?! O invisível é aquilo que a partir de agora só será possível ao olhar mais atento, astuto e corajoso.

ATOR – GUIA 2: Ah! A coragem? Ela é fundamental para seguir esta jornada até o fim. Seguiremos juntos num plano sequência da cidade editado pelo olhar do viajante (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 30).

Imagem 4 – Plataforma da estação Brás da CPTM, sentido Calmon Vianna - Temporada de 2019⁶⁰



Fonte: Foto de autoria da pesquisadora.

Neste início, surge uma primeira das muitas referências diretas à obra *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino (1990). Um dos atores convida o público a capturar o invisível: esta é a proposta real/fictícia, isto é, a viagem é realmente feita, mas todos ali fingem estar compondo

⁵⁹ Desde a primeira (2016) à última temporada que acompanhei (2022), estiveram presentes na primeira parte do espetáculo, dando as boas-vindas ao público, os atores João Nyn e Ana Carolina Marinho. De 2019 em diante, somou-se a eles a atriz Anna Zêpa. Os três fazem parte do núcleo “estrangeiro” do coletivo, que corresponde aos artistas que migraram de Natal para São Paulo.

⁶⁰ À direita, os atores João Nyn, Anna Zêpa e Ana Carolina Marinho dão as instruções para o público prestes a embarcar no trem/espço cênico.

a equipe de produção de um documentário “plano-sequência”. Mais do que uma mera instrução sobre como documentar a viagem até a periferia, é uma chamada para acionar a imaginação geográfica, recurso que é fonte da construção do Atlas do Grande Khan, composto pelo viajante Marco Polo nas remotas terras do imperador Kublai Kahn.

Segundo Massimo Quaini (2008), em análise à obra de Calvino do ponto de vista geográfico, tal Atlas é a moldura de uma obra poliédrica, a qual é entrecruzada por vários sentidos geográficos diferentes, que a sustentam de forma estável. Para o autor, a intenção de Calvino com a obra é convidar a sonhar e a propor ações que desvelem cidades felizes, as quais estariam encobertas dentro de cidades infelizes.

Atravessar São Paulo do centro ao extremo leste é percorrer o visível de uma história urbana dramática e infeliz, buscando encontrar cidades felizes que estão por ali escondidas. No contexto do espetáculo, a imaginação geográfica é, neste sentido, o dispositivo tanto de criação teatral quanto de inserção do próprio público na obra e no percurso concreto pelo espaço urbano que é, literalmente, espaço cênico. Porém, também é fundamental como dispositivo o exercício de observação da paisagem urbana como expressão de um “mosaico de relações, formas, funções e sentidos” (Santos, 1988, p. 68), atuando nesse exercício de imaginação enquanto o espaço se metamorfoseia.

Desta forma, o público é orientado a viajar sob as informações do áudio-guia que, conforme o trem avança, dialoga de maneira simultânea com a paisagem ao redor. Bairros e estações vão compondo registros e memórias das etapas do percurso, tal qual Marco Polo fazia com as cidades do império de Kublai Kahn. É uma estratégia que intenciona criar alguma identificação com o percurso, através da criação de uma narrativa própria de cada um, mas que é conduzida pelo espetáculo em mediação constante, por meio de diferentes recursos, como se vê abaixo em trecho da dramaturgia:

ATOR – GUIA 1: O viajante?! Somos todos nós. Eu, que desde o início de tudo isso sigo daqui, deste ponto até o nosso ponto de desembarque. Aqui, vamos partir margeando estas cidades dentro da cidade com o objetivo inútil de narrar o invisível.

ATOR – GUIA 2: O invisível? De novo? O invisível é aquilo que encontramos ao desembarcar nestas cidades e tentamos elaborar a partir do meu teatro.

ATOR – GUIA 1: O teatro! Esse que passa aqui dentro da minha cabeça foi responsável por narrar aquilo que eu vi e o viajante não verá.

ATOR – GUIA 2: Como não importa a realidade, mas o que dela possa extrair a imaginação, sigamos a documentar.

ATOR – GUIA 1: A realidade? Essa é uma questão.

ATOR – GUIA 2: A realidade? Essa é um ponto de interrogação?

ATOR – GUIA 1: A realidade? Essa é ... A realidade?

O ator pergunta a algum passageiro do trem.

ATOR – GUIA 2: Sigamos, então, juntos em nossas solidões. Porque nesse plano sequência a câmera é o seu olhar e, assim, só cabe a cada um a responsabilidade de filmar com sua própria câmera e tudo aquilo que lhe contém.

ATOR – GUIA 1: Então, caros viajantes, vamos começar a nossa sessão com o meu desejo de que o melhor filme seja editado e criado pelo vosso olhar, pois a tela para projetá-lo será a cidade que se apresenta à sua frente.

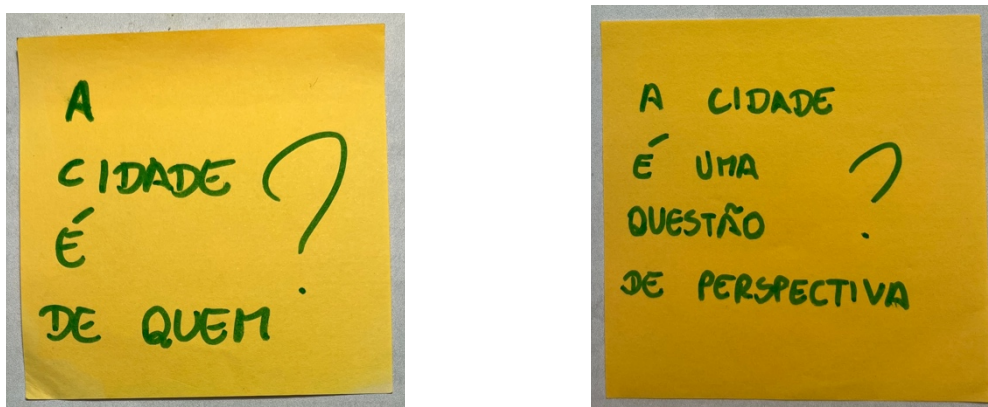
ATOR – GUIA 2: Avancem! Avancem o olhar sobre a cidade. Seja junto ou separado. Mas, seja... A partir de agora seja o que tiver de ser.

ATOR – GUIA 1: Ao fecharem as portas liguem os seus dispositivos e boa sessão (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 31).

Segundo Quaini (2008, p. 125), outro propósito importante de Calvino na obra *As Cidades Invisíveis* é compor cartografias pessoais, restritas ao imaginário do viajante Marco Polo, mas também do imperador Kahn e dos próprios leitores, através da memorização dos caminhos e etapas de seu recorrido no espaço. No percurso do espetáculo, essa mesma mobilização cartográfica, a um só tempo concreta e imaginária, é oferecida aos espectadores-viajantes. Assim, a narrativa de cada espectador na experiência teatral é construída conforme o trem e a encenação avançam rumo à periferia.

O texto em áudio-guia e os dispositivos cênicos dialogam em sincronicidade com a paisagem e o espaço urbano ao redor, através da performance dos atores que, silenciosamente, cobrem janelas, suportes, teto e piso do trem com *post-its*⁶¹ e trazem perguntas e provocações sobre a cidade, metáforas e alusões à paisagem. Esta foi uma escolha de atuação performática que usa o trem como território cênico, mas de maneira respeitosa ao espaço coletivo, interagindo com os espectadores e demais usuários de maneira sutil (Junior, 2018).

Imagem 5 – Post-its que foram colados nos trens durante a temporada de 2019 de “A Cidade dos Rios Invisíveis”



Fonte: Coletivo Estopô Balaio (2019).

⁶¹ Todos os post-its aqui reproduzidos resultam de uma colaboração do Coletivo Estopô Balaio com esta pesquisa. Ao final da temporada de 2019 do espetáculo, o Coletivo doou à pesquisadora todo o material recolhido dos trens após as apresentações. Posteriormente, alguns destes pequenos fragmentos foram selecionados entre centenas para dialogar com o texto desta tese.

A composição da dramaturgia foi inspirada em exercício de deriva⁶² dirigido por Jhoao Junnior, durante a fase de pré-formação do Coletivo, no ano de 2010. Consistia em percorrer livremente os espaços de alguns dos bairros que circundam a Linha 12 – Safira, entre a estação Brás e Jardim Romano. Conforme relatou⁶³ Wemerson Nunes, ator, produtor, morador do Jardim Romano e membro do Coletivo desde sua fundação, quando embarcados no trem, os componentes do grupo observavam a paisagem ao redor do percurso, anotavam referências, objetos, descrições e reflexões. Deste exercício nasceu a ideia de criar a performance do prólogo do espetáculo, nomeado como Ato I nesta tese, cronometrando o tempo percorrido entre as estações em minutagem. Uma experiência de cidade que se origina na perspectiva compartilhada do grupo, mas que se movimenta através de um desejo de partilha também com os espectadores durante a viagem no trem, que segue pelos próximos bairros depois do Brás:

Por aqui a viagem inicia. As cidades serão reflexos de um filme a ser criado e editado na imaginação do viajante. Nesse percurso é preciso olhar além para mergulhar nas imagens evocadas pela cidade e pela alma do navegador [...]

Eu comecei a minha viagem pela estrada de Safira. Safira é a cidade do ferro [...]

No caminho trilhado pelos ferros de Safira passa-se por uma cidade inusitada: Tatu [...]. Tatu é a cidade que esconde um segredo: os homens desaprenderam a caminhar.

O tatu anda a pé... O tatu a pé... [...] (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 32-33).

O trecho destaca a etimologia da palavra Tatuapé, que em sua origem tupi (Munduruku, 2009) remete à terra em que os tatus cavam seus túneis para atravessá-la. Hoje, dá nome a um importante bairro da zona leste de São Paulo. Em tempos pré-colonização, o Tatuapé era também terra de caminhos e trilhas indígenas ancestrais (Barros, 1973). Estes mesmos caminhos vieram a se tornar as estradas dos tropeiros e bandeirantes (séc. XVII-XVIII), as malhas ferroviárias, como a própria Central do Brasil (séc. XIX) e linhas do trem e metrô (segunda metade do séc. XX), e demais avenidas e rodovias, o que exemplifica a existência de várias camadas e usos distintos deste sistema ao longo do tempo.

Em sua origem histórica, este bairro se insere no processo de urbanização como mais um dos lugares das áreas de chácara e subúrbios que foram sendo substituídos pelas plantas industriais, sobretudo as terras que pertencem à grande várzea do Tietê, no início do séc. XX (Andrade, 2004; Santos, 2009; Seabra, 2004; Souza, 2003). No contexto desta época, um grande contingente populacional, formado majoritariamente por descendentes de pessoas escravizadas

⁶² O exercício de deriva, neste caso, muito resumidamente, consiste em experienciar o espaço urbano através do ato de caminhar por ele, sem necessariamente ter um objetivo apriorístico. Há referências e inspirações desta prática em diferentes espaços e tempos, que vão desde Charles Baudelaire, passando por Walter Benjamin, até chegar numa vertente mais pontual com André Breton e o movimento Situacionista, na década de 1960. Para saber mais, consultar Paola Berenstein Jacques em *Elogio aos errantes* (Jacques, 2004).

⁶³ Depoimento à pesquisadora, abril de 2022.

e por migrantes, se somou aceleradamente à população da cidade, atendendo a uma intensa demanda por mão de obra na indústria e, subsequentemente, no setor de serviços e comércio que crescia. A presença deste contingente ocasionou a busca por terrenos baratos para que essa classe trabalhadora pudesse encontrar alguma forma de habitar a cidade.

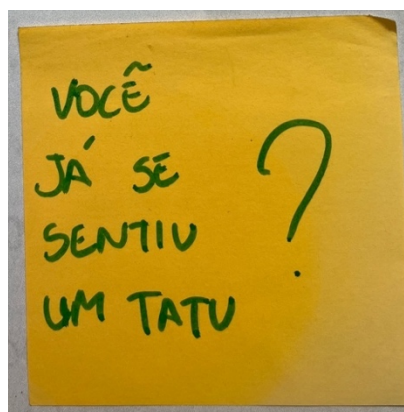
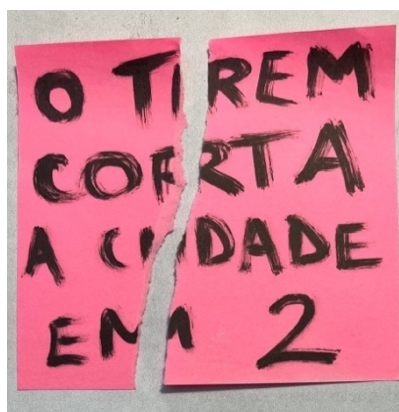
Segundo Seabra (2004) com base em Henri Lefebvre, houve um movimento designado de implosão-explosão da urbanização em direção às periferias, proporcionando uma formação cujo processo se baseou tanto na autoconstrução quanto em algumas políticas públicas habitacionais. Estas políticas, no entanto, já estavam alinhadas aos interesses do capital industrial e imobiliário que então se fortalecia na capital.

Enquanto isso, nas áreas centrais vigoravam projetos de renovação urbana de caráter estético, os quais atendiam aos interesses da burguesia e das classes médias que ali residiam. Como já mencionado, esta tendência corporativa, de acordo com Santos (1991), ditou os ritmos e a racionalidade do crescimento urbano em toda a cidade.

Ao longo da segunda metade do século XX, nos rumos da zona leste, cujas condições de relevo eram formadas majoritariamente por morros de aclive suave, vales e planícies (Souza, 2003), a periferia se consolidava (Saraiva, 2008) conforme a infraestrutura da urbanização se construía. Como esse processo se deu de forma lenta e fragmentada (Santos, 1991), o resultado foi um perene contraste em termos de formas urbanas. O trecho a seguir, extraído da dramaturgia do espetáculo, representa em metáforas vários elementos deste complexo processo:

Cidade dividida por muros, onde só o tatu a pé cava entre os bueiros e atravessa os tais muros por baixo da terra. Os homens foram obrigados a andar nas máquinas feitas do ferro de Safira. Eu já não sei onde eu estou! As pequenas máquinas se deslocam lentamente pelas ruas, pois a cidade se tornou pequena para tantas. Faixas de cimento e ferro cortam o espaço sobre a minha cabeça com o objetivo de aproximar as distâncias e fazer com que os moradores cheguem mais rápido ao seu destino. (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 33).

Imagem 6 – Post-its que foram colados nos trens durante a temporada de 2019 de “A Cidade dos Rios Invisíveis”



Fonte: Coletivo Estopô Balaio (2019).

Uma cidade construída por tatus, que no espetáculo são os tais “pequenos deuses” de Calvino, ou seja, tomam sua forma humana citadina genérica, incorporados pelos moradores do Jardim Romano. Geograficamente, estes são também os “homens lentos” (Santos, 2000; Ribeiro, 2012) que reinventam a cidade, trabalhadores de Safira – não por acaso, cidade imaginária de Calvino que também dá nome a esta Linha da CPTM. Formam parte e descendem da mão de obra migrante (Fontes, 2008), que veio trabalhar na indústria e no comércio para que a cidade pudesse crescer junto à pujança do capital. As “faixas de cimento e ferro” que diminuem as distâncias entre o centro e periferia referenciam a presença do trem e do metrô, os quais dinamizam os longos percursos entre o lugar de repouso e o destino, neste caso, notadamente o local de trabalho nas áreas centrais.

De modo geral, a disponibilidade de terrenos para instalação industrial mais a demanda por moradia são considerados fatores decisivos para a ocupação dos territórios a leste, então desprovidos de qualquer infraestrutura urbana, onde predominava o uso então rural (Andrade, 2004; Langenbuch, 1968). No entanto, o sistema de transporte público, associado ao sistema viário que comporta os ônibus e automóveis, foi o fator essencial que facilitou o acesso aos loteamentos mais distantes perante a demanda da classe trabalhadora que crescia (Souza, 2003).

À medida que permite – ainda que de forma precária e deficiente – a mobilidade urbana da classe trabalhadora periférica, o sistema de transporte público favoreceu também as indústrias, possibilitando a implantação de novos mercados e de fluxos de mercadorias. Porém, diante do fato de que as ofertas de emprego se concentraram em áreas centrais da metrópole, a segregação socioespacial ainda prevalece, fazendo com que a mobilidade urbana também se mantenha como uma das questões mais críticas e problemáticas da zona leste como um todo (Rolnik; Frugoli Júnior, 2001).

Os habitantes de São Paulo que ganham até R\$ 1908,00 gastam no mínimo 68 minutos em deslocamentos por transporte público ao dia (Metrô, 2019). Considerando os habitantes da zona leste, que contam com as linhas 3 - Vermelha do Metrô, 11 - Coral e 12 - Safira da CPTM, mais linhas de ônibus, esse tempo pode ser ainda maior em horários de pico e conforme a distância dos bairros em relação ao centro.

Nesse sentido, a própria viagem teatral dentro do trem já contextualiza a importância da mobilidade urbana para o entendimento do espaço geográfico da cidade e da zona leste em especial. O público sente no próprio corpo e no compartilhamento do espaço do trem com os demais usuários o cansaço dos longos percursos. Não há zona de conforto possível para os que atravessam cotidianamente a metrópole desde seus extremos.

Imagem 7 – À esquerda, o ator João Nyn performa no trem apontando para a paisagem da janela esquerda; à direita, com os post-its, convocando coragem para a travessia - Temporada 2019



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

O exercício de apreender a cidade através da observação da paisagem das janelas do trem, pelos espectadores, é um recurso geográfico empregado nos dispositivos cênicos. Situando os pressupostos da geografia cultural humanista, Nunes (2016) afirma que a posição do observador é sempre uma entrada da subjetividade interpretativa da paisagem. Ainda que a materialidade dos processos sócio-históricos – como as rugosidades do espaço (Santos, 1996b) – conduza certas interpretações, a posição do observador será sempre definidora dessa apreensão.

A partir da década de 1970 em diante, a metrópole de São Paulo foi atingindo seu ápice de crescimento urbano. A construção do metrô, iniciada em 1967 e até hoje em curso, fez com que houvesse a valorização imediata dos bairros no entorno das estações; na zona leste, acompanham em grande parte o leito da antiga Ferrovia Central do Brasil. O sistema de transporte, quando implementado, é um macro-objeto técnico que prontamente beneficia o conjunto da população (Santos, 1991). Porém, por impulsionar a valorização das terras urbanas ao redor, agrada bastante aos especuladores imobiliários, cujo capital é incorporado aos espaços periféricos por onde avança a consolidação da infraestrutura urbana (Rolnik; Frugoli Júnior, 2001; Souza, 2003).

À medida que essa valorização de fato acontece, um novo perfil socioeconômico passa a habitar tais espaços, uma vez que as parcelas originárias, quase sempre desprovidas financeiramente, se veem na obrigação de se mudar para regiões onde o custo de vida é mais barato. Este fenômeno se relaciona, por sua vez, a um contexto de financeirização da economia global que atingiu as metrópoles em desenvolvimento a partir da década de 1980 (Santos, 1991). Consequentemente, as fragmentações do espaço foram se fazendo cada vez mais notáveis no que se refere, principalmente, à forma urbana: padrão de moradias, presença e ausência do sistema de transporte público, infraestrutura e equipamentos urbanos.

O Tatuapé e os antigos distritos industriais da Mooca e do Belenzinho sofreram intensamente tais transformações, resultando numa segregação socioespacial dentro da própria zona leste, uma vez que as divisões concretas entre os muros de condomínios verticais existentes nestes bairros reforçam os estigmas sociais (Caldeira, 2000).

A paisagem destes bairros, especialmente a do Tatuapé, foi se transformando em um corte vertical, processo em que as antigas casas e vilas de trabalhadores da antiga indústria cedem lugar, cada vez mais intensamente, a edifícios residenciais de alto padrão, como é o caso da Vila Operária João Migliari⁶⁴. O bairro passou a ser paulatinamente ocupado por perfis de habitantes de renda mais alta que encontram, ao seu redor, um diversificado setor de comércio e serviços adequado a este padrão de consumo, bem como instituições públicas e privadas de educação e saúde. A dramaturgia, no trecho a seguir, menciona esse processo ao espectador-viajante:

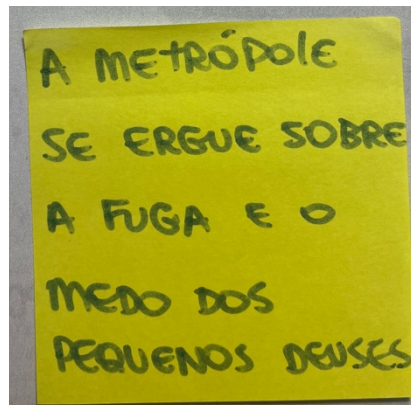
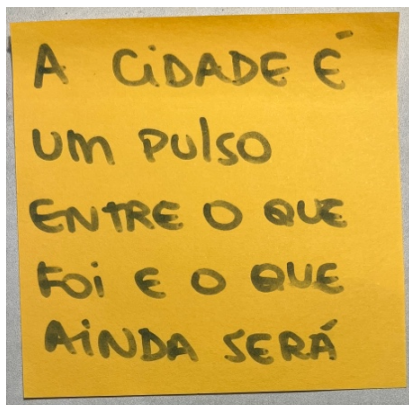
Daqui de onde se passa por Tatu, as casas se empilharam umas nas outras formando grandes aglomerações verticais [...] separadas da cidade por muros [...].
Os cidadãos que aí moram têm medo da cidade e dos pequenos deuses que vivem próximos à terra [...].
Os muros se multiplicam cada vez mais comprimindo os espaços e o tatu é obrigado a cavar mais fundo. Para conseguir atravessar as distâncias ele precisa cavar cada vez mais, ele é obrigado a cavar tão fundo que não consegue mais chegar à superfície...
Não há espaço na cidade para os tatus e os pequenos deuses [...]
(Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 33-34).

Para cruzar as distâncias concretas e subjetivas, é necessário cavar cada vez mais fundo, encontrando os espaços distantes do centro, onde o preço a ser pago pelos terrenos e casas é mais acessível. Ser como os tatus, pequenos deuses trabalhadores – a população que é agente

⁶⁴ Ao contrário de exemplos correlatos em áreas mais centrais da cidade, a Vila Operária João Migliari nunca foi tombada pelo patrimônio histórico. Para mais detalhes sobre a demolição do casario histórico em questão, cf. CHICONI, L. Vila Operária João Migliari - A demolição como parte do higienismo social e da falta de memória sobre o patrimônio. *Minha Cidade - Vitruvius*, v. 225, 2009.

fundamental na formação das periferias –, que foi cavando seus terrenos em loteamentos, construindo suas casas e organizando bairros em áreas cada vez mais periféricas. Conforme a *urbe* corporativa transforma e valoriza os bairros, os tatus vão perdendo seu espaço, enquanto, de diferentes formas, organizam a revanche a partir de seus novos territórios (Santos, 2000).

Imagem 8 – Post-its que foram colados nos trens durante a temporada 2019 de “A Cidade dos Rios Invisíveis”



Fonte: Coletivo Estopô Balaio (2019).

Imagem 9 – A atriz Ana Carolina Marinho performa no vagão do trem escrevendo e colando post-its pela superfície; à direita, lê-se em seu figurino o fragmento de As Cidades Invisíveis, de Calvino: “A cidade é um pulso entre o que foi e o que ainda será” - Temporada 2022



Fonte: Foto de autoria da pesquisadora.

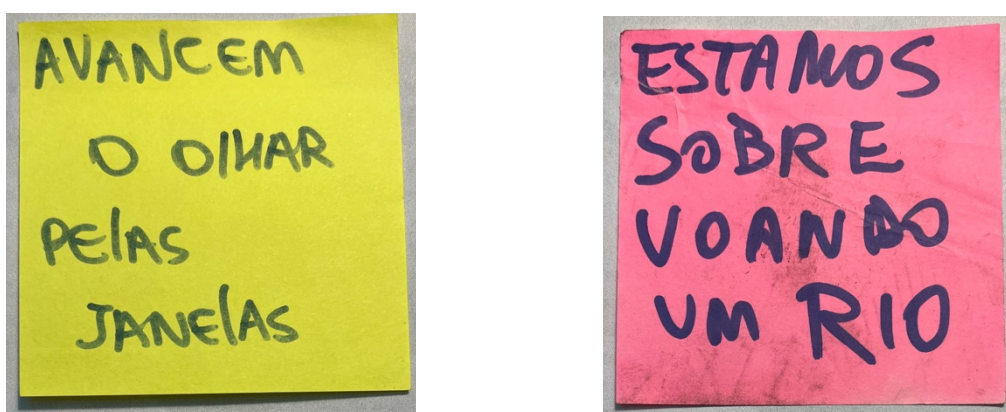
A viagem avança e a paisagem dos primeiros bairros da zona leste fica para trás. As rugosidades (Santos, 1996) da primeira fase da industrialização brasileira, bastante evidentes quando o trem começa sua trajetória em marcha lenta, se misturam, conforme a velocidade aos poucos avança, aos edifícios jovens e altos da Mooca, do Belém e do Tatuapé, resultado de uma metrópole que se reestrutura em fase mais recente. A paisagem condensa e cristaliza diferentes momentos históricos, espaços metamorfoseados (Santos, 1988) por distintas atividades econômicas, variadas formas de habitar e existir na cidade que se veem ao longo do caminho.

O tatu a pé foi cavando e desbravando a terra nas profundezas da urbe, lá embaixo próximo à um rio invisível engolido pelas estradas e pelo ferro de Safira [...] É lá no fundo que os tatus constroem a revolução para que um dia assumam novamente o comando da cidade (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 34)

Quando o trem deixa a estação Tatuapé, arranca em maior velocidade em direção à várzea do Tietê, na altura do Rio Aricanduva. Uma curva suave sobre os trilhos leva o trem para mais perto do rio. É a primeira vez que o texto faz alusão ao fato de que há rios invisíveis sob o solo impermeável da cidade. Os rios passam despercebidos durante todo o percurso. São, de fato, invisíveis ou confundidos com grandes canais de esgoto:

Seguimos a viagem ouvindo o ranger dos trilhos e o rio que corre embaixo dos nossos pés. E, de repente, um grande terreno baldio. Seguimos o rio. O fluxo do rio que se esconde por debaixo de nossos pés. Estamos sobrevoando um rio através do trem. (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 34).

Imagem 10 – Post-its que foram colados nos trens durante a temporada de 2019 de “A Cidade dos Rios Invisíveis”



Fonte: Coletivo Estopô Balaio (2019).

Imagem 11 – À esquerda, espectador-viajante contempla a paisagem da janela esquerda do trem na região do Tatuapé - Temporada 2022; à direita, paisagem da janela esquerda do trem: verticalização do bairro do Tatuapé, Viaduto Aricanduva e rugosidades da industrialização na zona leste sobre a várzea do Tietê - Temporada 2019.

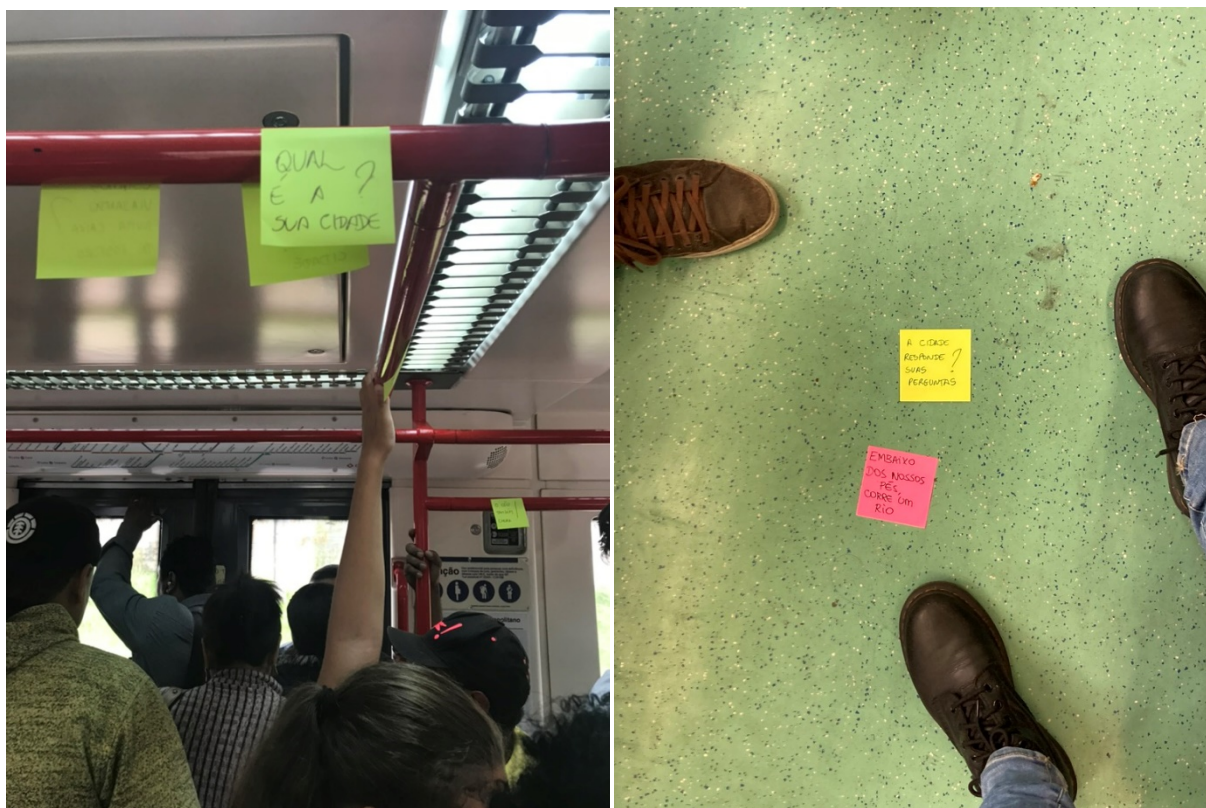


Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

O texto em si não aborda de forma específica a questão hidrográfica, mas o faz de maneira indireta, sugestiva, com o ruído da água ao fundo do áudio, instigando o emprego da imaginação geográfica. Um dos principais *post-its* utilizados nesse trecho diz: “debaixo dos nossos pés corre um rio”, posicionado, não por acaso, no próprio piso do vagão.

Segundo Jhoao Junnior (2018, p. 21), por sua vez, a questão dos rios é o que ele chama de “fio condutor da experiência sonora”, onde o barulho da água serve de base para a narrativa dramática indicando o que havia por baixo daqueles trilhos, daquele concreto, ou na várzea ao redor. São pistas introdutórias para uma questão que é instigada desde o próprio nome da obra, mas que, por enquanto, se mantém em aberto: onde estarão os tais rios invisíveis, e por que são tema do espetáculo? Ainda segundo Junnior (2018, p. 21), a função destes dispositivos na dramaturgia é realmente proporcionar o mergulho do corpo do espectador no corpo da própria cidade.

Imagem 12 – Post-its colados nos suportes e no chão do vagão com os dizeres: “Qual é a sua cidade?”; “A Cidade responde suas perguntas?” e “Embaixo dos nossos pés corre um rio” - Temporadas 2019 e 2022



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

A paisagem da janela, enquanto isso, demonstra o processo de formação das periferias ao longo do percurso. Depois da Penha, os edifícios altos dão lugar ao extenso horizonte de casas e rarefeitos prédios modestos, no início do que hoje é considerada a periferia propriamente dita.

Ao seguir viagem deixamos para trás as lembranças subterrâneas dos tatus que não se veem, mas que se fazem enxergar pelo exercício vívido da memória. Nessa cidade ainda se anda de charrete. A cidade é um pulso entre o que foi e o que ainda será. (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 35).

Imagem 13 – À esquerda, post-it pergunta “Quantas cidades cabem neste trajeto?”; à direita, diferentes post-its colados nos suportes formam a palavra PERSPECTIVA - Temporadas 2019 e 2022



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

O percurso vai avançando no mapa, e tal qual sugere a obra de Calvino (Quaini, 2008, p. 126), aplica-se o exercício de transpor certos dualismos entre tempo e espaço, entre diacronia e sincronia. O objetivo parece ser tentar ampliar a percepção da mera descrição física das paisagens em direção à sua essência histórica. De acordo com Quaini (2008, p. 128), há uma certa tensão entre lógicas geo-cartográficas no que diz respeito à construção de representações geográficas, uma vez que podem servir de metáforas para a ideia de território ou até mesmo para o território em si.

Sob a análise desta tese, o espetáculo trabalha com uma ideia de construção geo-cartográfica inspirada em Calvino e sustentada pelo tripé composto por: dramaturgia/cenário, paisagem/espaço, urbanização/história. O que liga estes elementos fundantes são as narrativas costuradas pela memória, frutos de experiências urbanas que se forjam pelo uso do território, dando substância à obra. Trabalha-se com a cidade no tempo presente, porém, valorizando a memória do passado e o desejo de um futuro a ser construído.

A própria ideia de *cidades invisíveis* denota o sentido de construção de representação e imaginário geográfico que é sugerido pela obra de Calvino, convidando o espectador a entrar, fazer parte e soltar-se em várias possibilidades de abrir caminhos para o entendimento do

mundo, da cidade e dos ensejos de futuro. Quaini, por sua vez, ainda acrescenta que a Geografia como ciência tem uma missão, a qual é superar modelos e descrições que buscam alcançar uma realidade em vão, posto que inalcançável: uma “fortaleza perfeita” (2008, p. 129) que aprisiona no desenrolar do dia a dia como se fosse o único devir possível para a humanidade. Ou seja, há que se imaginar e construir outras narrativas. Do ponto de vista aqui analisado, a construção de uma narrativa geográfica interativa com os percursos e resultados materiais do processo histórico de urbanização é também o desígnio e objetivo de “A Cidade dos Rios Invisíveis”.

Enquanto isso, o texto volta a atenção para o que acontece dentro do trem, aludindo ao comportamento dos usuários, aqui também chamados de viajantes, no cotidiano da mobilidade urbana de São Paulo. Isso porque, conforme citado anteriormente, os longos trajetos entre o centro e a periferia consomem bastante da energia dos moradores dos bairros mais distantes, que aproveitam os mais de 45 minutos de viagem (no mínimo) para descansar ou dormir, caso consigam um assento livre:

À minha frente os viajantes dormem. Há uma espécie de torpor na cidade. Eles adormecem sobre os bancos. Aqui dentro parte dos viajantes dorme e outros descobrem possibilidades de ocupar o tempo da viagem: leitura de livros, diálogos virtuais em aparelhos móveis de telefonia, mas, em geral, os viajantes dormem embalados pelo balanço do trem (Coletivo Estôpo Balaio, 2018, p. 35).

Imagem 14 – À esquerda, temporada 2016, post-it faz referência ao sono do passageiro; espectadora-viajante dorme em pé com o fone de ouvido – temporada 2019.



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

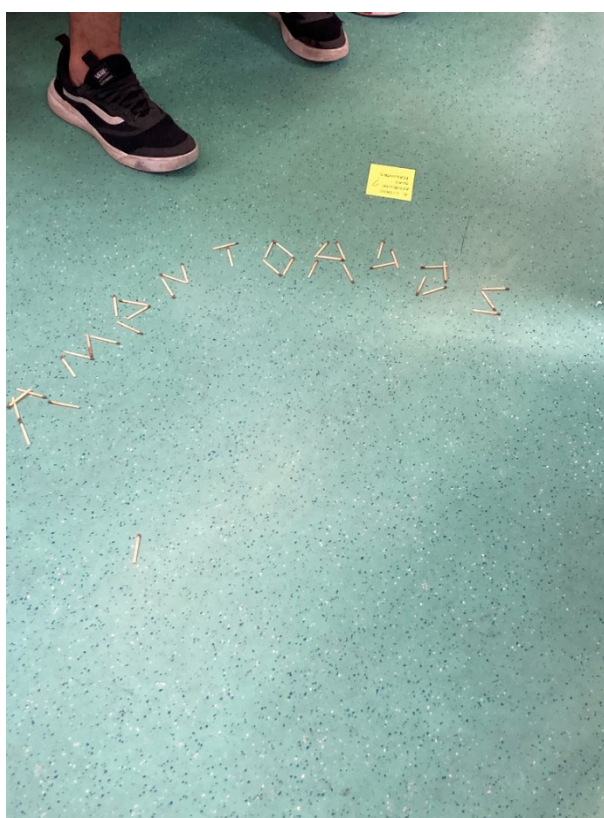
Em temporadas mais antigas, sexta-feira era dia de apresentação do espetáculo. Havia um movimento diferente, muito mais intenso do que aos sábados e domingos, geralmente dias mais calmos. O impacto na encenação é imenso: o público espectador, atores e produção precisam se ajeitar em pé no trem lotado, enquanto as cenas se desenrolam em pequenas brechas no espaço, em puro improviso e adaptação. Poucos passageiros conseguem dormir nestes dias, e a apreciação da paisagem através dos comandos dramaturgicos também pode ficar prejudicada caso a pessoa espectadora tenha se posicionado do lado direito do trem.

O trem parte a cidade em dois lados: à direita a cidade do comércio, das trocas e dos prédios; à esquerda, a cidade das casas caixas de fósforos. Apenas fios de alta tensão sobre as cabeças ligam uma cidade à outra. O esquerdo ao direito (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 35)

O posicionamento das ideias no texto remete à concretude da divisão territorial do trabalho, resultante da urbanização corporativa que fragmentou o espaço urbano (Correa, 1993; Santos, 1991; Seabra, 2004). Na paisagem à direita, são visíveis a materialidade e os efeitos da especulação imobiliária, que vão ficando para trás. Na paisagem à esquerda, no horizonte em direção à várzea do Tietê surge a favela de Tiquatira, lugar de ocupação e de luta por moradia que fez parte da história da zona leste e da construção deste trecho da dramaturgia. A metáfora das “*caixas de fósforo*” surge para contextualizar as casas de madeira da favela, por pequenas e frágeis.

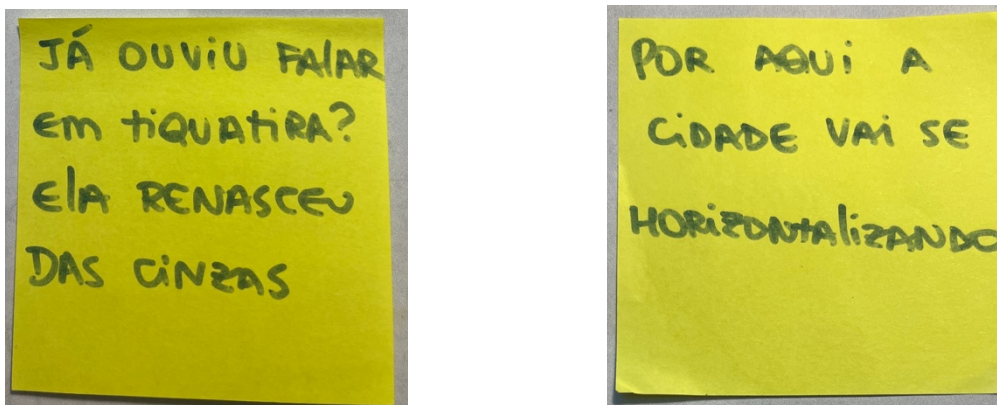
Uma voz em *off* surge pela primeira vez no áudio-guia. Trata-se de trechos da gravação de depoimentos dos moradores da favela Tiquatira, colhidos pelo Coletivo Estopô Balaio, durante a fase de formação artística em 2010 – o mesmo ano em que ocorreram os incêndios na respectiva favela. Localizada entre a linha do trem e as margens do Rio Tietê, a ocupação desta área, que passou por projetos de urbanização ao longo da década de 2000 (Arcuri, 2016), se deu ao redor do córrego que dá nome ao bairro.

Imagem 15 – No alto, à esquerda e direita, João Nyn performa a metáfora das caixas de fósforo de Tiquatira no vagão lotado do trem em uma sexta-feira, temporada de 2019; acima, João Nyn escreve com os palitos de fósforo no piso do vagão, e cola post-it que se parte em dois, na porta do trem - Temporada de 2022



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Imagem 16 – Post-its que foram colados nos trens durante a temporada de 2019 de “A Cidade dos Rios Invisíveis”



Fonte: Coletivo Estopô Balaio (2019).

A formação desta favela corresponde ao déficit por moradia popular que nunca foi equilibrado na história das grandes metrópoles do país, a despeito da implementação de diferentes políticas públicas habitacionais, como o CDHU⁶⁵, na área. Além disto, dentro do contexto dos projetos de urbanização, houve a construção do Parque Linear Tiquatira⁶⁶, ocupando cerca de 3km ao longo do córrego, com área verde e variados equipamentos de lazer e esportes.

Nesse contexto, os moradores da favela foram considerados invasores, e diversas tentativas de remoção foram feitas por parte do poder público. Até que começaram os incêndios dos barracos de madeira, as tais “caixas de fósforo”. Vale ressaltar que os incêndios na favela Tiquatira ocorreram em uma época em que várias outras áreas de favela também foram incendiadas – algumas em proporções catastróficas, como a Favela do Moinho, na região central. Via de regra, não se provam as origens e causas destes incêndios. Porém, há indícios de que podem ter origem criminosas⁶⁷. No excerto dramatúrgico abaixo, estão presentes algumas das consequências, relatadas no depoimento de uma moradora:

⁶⁵ CDHU – Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano do Estado de São Paulo. É uma empresa pública estadual, fundada em 1949, vinculada à Secretaria de Desenvolvimento Urbano e Habitação. Uma de suas funções é responsabilizar-se pela construção de moradias populares, de diferentes tipos. Foi uma das empresas públicas a construir diversos conjuntos habitacionais nas periferias de São Paulo, SP, tal como a COHAB – Companhia de Habitação, a cargo dos governos municipais.

⁶⁶ Para saber mais sobre o parque linear do Tiquatira, cf. https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/meio_ambiente/parques/regiao_leste/index.php?p=46995 (acesso em 22/03/2021).

⁶⁷ Algumas reportagens da época sobre os incidentes em favelas: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/meio_ambiente/parques/regiao_leste/index.php?p=46995 (acesso em 22/03/2021). <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/penha/noticias/?p=16754> (acesso em 25/11/2021). <https://outraspalavras.net/outrasmídias/incendio-moinho/> (acesso em 22/03/2021).

- ‘Eu não sei onde vocês vão passar isso aí, mas eu tô falando sincero com vocês agora.
 - Não, mas é isso que a gente tá buscando mesmo, sinceridade.
 - Sinceridade, né. No momento que você estava gravando eu tava brincando. Mas agora eu vou falar sincero, entendeu? O CDHU. Esse governo aí tá tirando grandão, porque tem pessoas que tem seu barraco, mas pelo menos tem sua dignidade, o seu banheirinho, o seu negocinho. tudo no seu lugar. Igual a mulher limpa o barraco. Encaixa o seu negocinho aqui, a criança tem seu quartinho... De repente, você fica sem nada [...].
 - Porque tem pessoas que tem seu barraco, mas pelo menos tem sua dignidade, o seu banheirinho [...].
 - E a criança tem seu quartinho... De repente você fica sem nada. A esposa ao seu lado grita:
 - Olha ele chorando! A esposa ri do choro do marido catador de papel.
 - Chorando o quê, rapaz! Eu sou do cangaço’ (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 36).

Ao derivar pela região de Tiquatira ainda sob as cinzas dos incêndios consecutivos de 2010, os membros do Coletivo Estopô Balaio puderam conversar e entrevistar os moradores e conhecer de perto o drama real que estavam vivendo. Além disso, tiveram conhecimento de suas estratégias de luta e de organização como movimentos de moradia, bem como dos recursos que mobilizavam para a sobrevivência, naquilo que Ribeiro (2005; 2009; 2012) denomina como “a arte da viração”.

Trata-se de um recurso de resistência criativa ante as perversidades da urbanização corporativa – expressão máxima do capitalismo global. Ou, como também propôs Santos (2000), ante uma das faces perversas da globalização através da qual são desenvolvidas tecnologias de resistência (Ribeiro, 2012) ao modo dos homens lentos – aqueles e aquelas que serão protagonistas do período popular da história.

Na dramaturgia, o Coletivo mais uma vez coloca os “pequenos deuses” de Calvino como protagonistas da resistência em um território consumido pelo fogo, no qual as caixas de fósforo, seu lar, foram reconstruídas algumas vezes sob muita organização e luta. O imperativo da urbanização corporativa dos “grandes deuses”, adoradores do deus capital, organizadores das tais faixas de ferro por onde correm os trens, e das de cimento, por onde correm os automóveis e sob as quais agonizam os rios:

É preciso resistir à cidade para se manter atento e avançar o olhar. Nas terras do lado esquerdo: as cidades dos pequenos deuses que vivem próximos ao rio. O rio que margeia ao fundo da paisagem a resistência pela moradia. É nesse momento da travessia que começamos a nos aproximar de Tiquatira, cidade fantasma, extinta pelo fogo. O fogo dos grandes deuses destruiu Tiquatira, cidade de pequenas casas de caixas de fósforos que se amontoavam umas sobre as outras se verticalizando para

<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/08/fogo-atinge-favela-na-zona-leste-de-sao-paulo.html> (acesso em 03/12/2021).
<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/04/27/incendio-atinge-comunidade-na-zona-leste-de-sao-paulo.ghtml> (acesso em 10/12/2021).

baixo da terra e das faixas de cimento e ferro. Mas, os pequenos deuses são astutos e eles, muitas vezes, dão a volta nos grandes fazendo com que as caixas de fósforos se ergam novamente. E por ironia, às vezes, no mesmo lugar fazendo com que uma nova Tiquatira se erga das lembranças de fogo (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 37).

A ocupação da área de várzea onde se localiza a favela de Tiquatira se insere como continuação de um processo de formação periférica relacionado ao ápice econômico da metrópole de São Paulo, já consolidada como centro econômico do país. A concentração de capitais nesta região foi fundamentada na formação e consequente espoliação de um enorme contingente populacional de base trabalhadora e proletária (Kowarick, 1979).

No entanto, na medida em que durante a primeira fase da industrialização as corporações construíram as moradias operárias (nos bairros do Brás, Barra Funda, Mooca, Belém, Lapa, entre outros), nas seguintes fases (considerando também a posterior predominância do capital financeiro) esse custo incidiu sobre a classe trabalhadora. Desta forma, a construção das casas e a obtenção de um lugar onde a moradia fosse, em algum nível, viável, ficavam totalmente sob responsabilidade da classe trabalhadora (Maricato, 1998).

O estado, por sua vez, ausentou-se da responsabilidade de prover a moradia como direito social. Consequentemente, áreas localizadas em terras públicas, geralmente inapropriadas para a vivenda humana e a ocupação urbana, por contarem riscos à saúde ou por serem de importância ambiental, foram ocupadas paulatinamente nas áreas periféricas, dando lugar a bairros como Tiquatira e, mais adiante, Jardim Romano, na várzea do Tietê.

A autoconstrução, levada a cabo com os poucos recursos da classe trabalhadora, resulta, na maioria dos casos, na formação de favelas onde prevalece a precariedade das moradias e a ausência praticamente completa de infraestrutura urbana (Saraiva, 2008). A resistência da população que ergue suas frágeis casas em áreas abandonadas pelo poder público é notável não somente em situações extremas como os incêndios e enchentes, mas, sobretudo, no cotidiano, no enfrentamento das diversas dificuldades diante da precariedade das condições objetivas de existência. É sobre esse aspecto que o trecho a seguir chama a atenção:

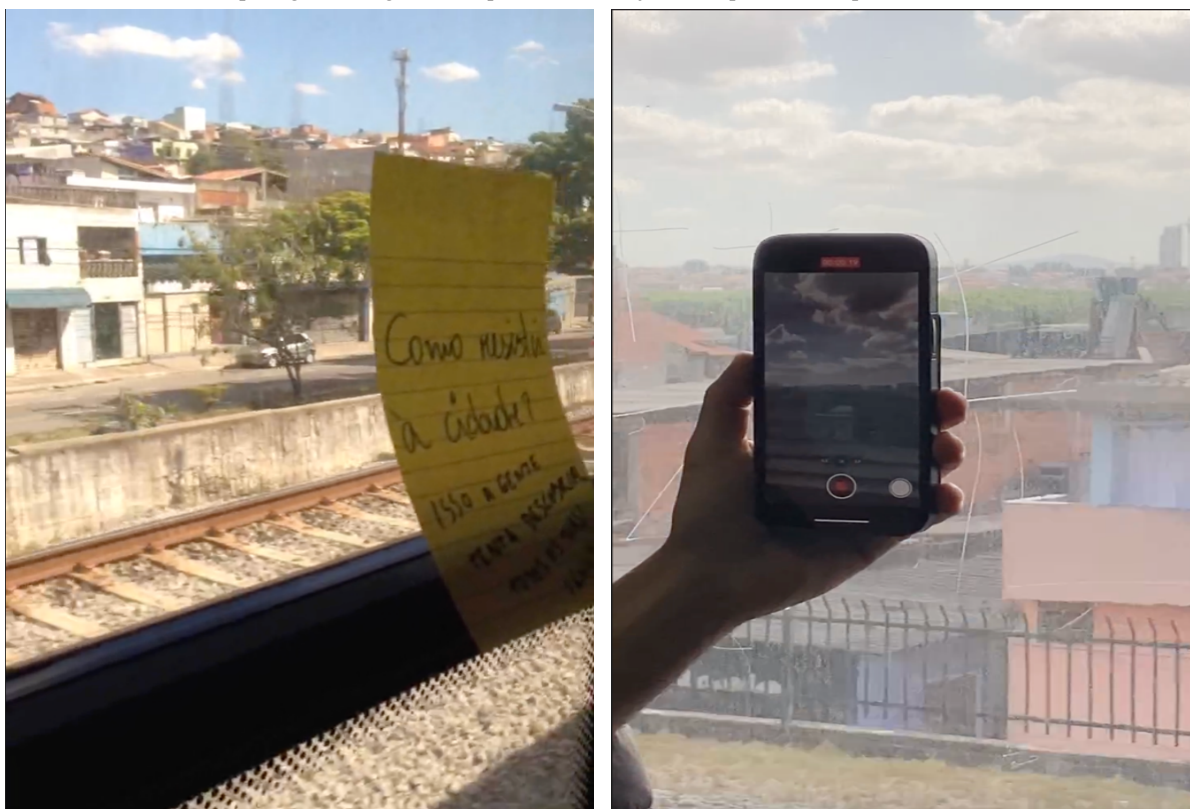
Dois viajantes que resistiram ao sono conversam aqui dentro sobre as lembranças de Tiquatira:

- Lá os homens vivem em caixas de fósforos que se amontoavam umas sobre as outras, disse um deles.
- Como é que se vive em caixas de fósforos? Perguntou o outro.
- Os pequenos deuses não encontram espaços de moradia nas casas amontoadas por trás dos muros. Eles precisam descobrir novos espaços para viver. Eles são os filhos de baixa casta dos pequenos deuses. Esses homens começam a trocar entre si cartões postais. Estes são lembranças daquilo que se foi e não pode ser mais visto, daquilo que não vira história, pois não deve conter um valor maior que a magnificência e prosperidade que devastaram Tiquatira. [...]

O fogo dos grandes deuses segue a abrir espaços na Cidade Império destruindo as cidades como Tiquatira. E é assim, que a metrópole vai se erguendo, sobre o medo e a fuga de pequenos deuses (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 37).

Quando o percurso do trem torna visível a paisagem heterogênea, a fragmentação do espaço geográfico metropolitano torna-se cada vez mais evidente. Neste “meio do caminho”, entre Penha e São Miguel, a consolidação da paisagem à direita do trem data entre a década de 1980 e 1990 (Rolnik; Frugoli Júnior, 2001). É visível o distrito de Ermelino Matarazzo, onde casas e sobrados predominam nas ruas de aclives acentuados, há poucos edifícios de apartamentos.

Imagem 17 – À esquerda, post-it colado na janela direita do trem, sobre a paisagem do bairro de Ermelino Matarazzo, pergunta: “*Como resistir à cidade?*” - Temporada 2016; à direita, espectador-viajante grava com celular a paisagem da região de Tiquatira, vista da janela esquerda - Temporada 2022



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Durante este processo, é importante ressaltar que a consolidação aconteceu atendendo aos propósitos e ensejos dos agentes estatais e imobiliários. Uma área até então não consolidada urbanisticamente não necessariamente receberá o mesmo padrão de outras áreas anteriormente urbanizadas. A fragmentação dos espaços da zona leste se mantém entre iniciativas envolvidas em projetos questionáveis, que pouco atendem às demandas populares e às perspectivas de melhoria da qualidade de vida, com pausas e lentidão na execução. Assim, mantém-se também

a dicotomia centro-periferia, ainda que relativizada com a consolidação de novas centralidades internas à área, entre outros fenômenos (Rolnik; Frugoli Júnior, 2001)

Vila Matilde, Artur Alvim e Itaquera se tornaram bairros consolidados, de uso misto residencial e comercial, abrigando a classe trabalhadora e as classes média-baixas. Os bairros da “periferia da periferia”, por sua vez, começam na altura de São Miguel, Itaquera, São Mateus, os quais foram, por sua vez, os primeiros a receber conjuntos habitacionais por parte do estado (Maricato, 1998; Rolnik; Frugoli Júnior, 2001; Saraiva, 2008; Seabra, 2004; Souza, 2003). De crescimento populacional mais recente, as áreas limítrofes com outros municípios da RMSP onde estão Itaim Paulista, Guaianases, Cidade Tiradentes, entre outros, mesclam áreas consolidadas com áreas favelizadas, conjuntos habitacionais populares e enclaves residenciais de autoss segregação da classe média (Caldeira, 2000; Rolnik; Frugoli Júnior, 2001).

O trecho em que se localizam Tiquatira e Jardim Romano corresponde, precisamente, à várzea do Tietê⁶⁸. O que significa viver na parte mais alagável da cidade? No trecho a seguir, a dramaturgia marca essa diferença no que se refere à irrefutável presença da água e do contato com a urbanização precária nestes espaços.

O trem continua a rasgar a cidade em dois lados. Nesse momento, o olhar mais astuto e resistente ao sono se avança para fora das janelas. Elas, as janelas, emolduram o céu que se abre sobre o olhar e a cidade vai se horizontalizando, pois a partir desse momento da viagem são os pequenos deuses que regem o espaço e eles precisam estar próximos ao chão. Por suas cabeças, o céu é soberano. Mesmo que chova ou sangre, por estes lados o cidadão não tem como se impor ao céu. Ele é um imenso altar que impõe sua verdade e mostra a falsa verdade da cidade. Por estas bandas é que se percebe as peculiaridades das cidades. O pequeno, o menor, onde o invisível se faz visível (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 39).

A menção ao céu e às chuvas introduz mais precisamente o tema das enchentes. Desta forma, traz à tona o que é da ordem do específico destes espaços, tanto no que diz respeito à brutalidade da natureza em resposta à condição precária da urbanização quanto no sentido humano e subjetivo que faz parte do viver e sobreviver nestas condições. O espaço dos pequenos deuses, dos homens lentos, passa a ser visível na paisagem, através da convocação a uma apreciação sensível e pormenorizada por parte dos espectadores-viajantes.

A viagem segue adentrando cada vez mais a periferia, enquanto o trem passa pelas estações Comendador Ermelino e São Miguel Paulista. O texto faz referência a este trecho específico sob a alcunha de “Cidade Acolhedora”, e seu gentio é chamado de “pássaros

⁶⁸ Para além de compartilharem o mesmo processo de formação periférica, da localização na várzea do Tietê e da conexão com a Linha 12 – Safira da CPTM, há outra coincidência entre Tiquatira e Jardim Romano, a qual conecta, por sua vez, ambos ao processo criativo do Coletivo Estopô Balaio: ambas as tragédias aconteceram no mesmo ano de 2010.

migrantes”. Esta metáfora alude ao processo de migração ocorrido durante o século XX, que em diferentes etapas trouxe um fluxo intenso de população a se fixar em São Paulo.

São Miguel Paulista, como já mencionado, foi um dos primeiros núcleos de povoamento do período colonial, preservando ainda hoje a Capela de São Miguel Arcanjo, construída no século XVI por jesuítas no alto de uma colina. Séculos mais tarde, dentro do contexto da formação da periferia leste, a história do bairro se transformou drasticamente com a presença da Nitro Química, planta industrial do setor têxtil implementada na década de 1930, situada nas terras baixas da várzea do Tietê. A instalação desta empresa foi um fator fundamental para o crescimento urbano da região, uma vez que a precede (Fontes, 2008; Souza, 2003).

Associada à oferta de empregos nesta planta, as famílias trabalhadoras tinham acesso a lotes e terrenos a preços mais acessíveis nos rincões ao redor, além de toda uma infraestrutura construída pela própria empresa, que consistia em escolas, clubes desportivos, hospitais e, inclusive, conjuntos habitacionais. Tal complexo foi batizado de “Cidade Nitro Química”. Atualmente, a planta industrial é tombada pelo IPHAN⁶⁹, devido à sua importância tanto para a industrialização quanto para a urbanização, paisagem e memória do distrito de São Miguel Paulista. Durante o processo de desconcentração industrial ocorrido na década de 1980 e 1990, a planta foi paulatinamente desativada. Os espaços então abandonados provocaram comoção na população, que a partir disto mobilizou-se para o tombamento da Nitro Química (Tonaki, 2013).

São Miguel se transformou numa centralidade da zona leste durante o processo de aceleração do crescimento urbano ocorrido nesta região, a partir da década de 1970. A consolidação desta e de outras centralidades, como Itaquera e São Mateus, se deu através da presença mais diversificada do setor de comércio, serviços e educação (Saraiva, 2008; Souza, 2003). Estes distritos são referência para os bairros mais fronteiriços, cuja população se desloca até eles majoritariamente de trem ou ônibus, aproveitando a localização ao longo dos terminais e estações.

Desta forma, São Miguel também funciona como uma cidade acolhedora dentro das cidades invisíveis da zona leste. Talvez por conta de sua densidade histórica e de sua oferta mais robusta justamente de serviços e comércio, seja mais visível enquanto centralidade metropolitana. No entanto, é necessário destacar sua importância em termos de referência para a comunidade nordestina em São Paulo. O distrito abriga o Centro de Tradições Nordestinas e

⁶⁹ Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN). Resolução nº 10/CONPRESP/201.

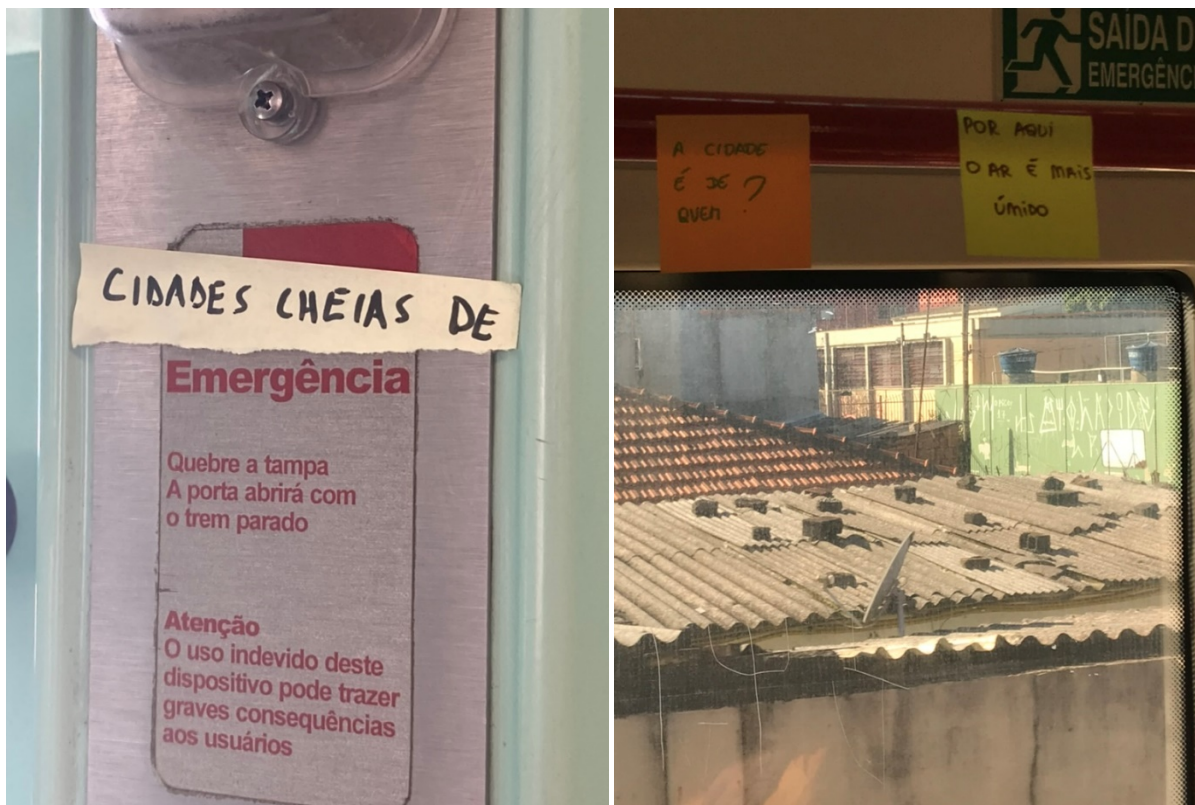
vários estabelecimentos comerciais de produtos provenientes da Região Nordeste. Não por acaso, São Miguel e arredores são acolhedores à essência nordestina do Coletivo Estopô Balaio, tanto para os artistas que migraram quanto para os artistas-residentes do Jardim Romano que descendem diretamente de migrantes nordestinos.

O seguinte trecho, a mais ou menos 30 minutos de viagem, alcança as estações Jardim Helena-Vila Mara. São bairros que pertencem ao distrito de Vila Curuçá, um território que já é considerado o início da periferia profunda. Cada um deles fica de um dos lados da linha do trem, a qual, tal como as avenidas, normalmente funciona como divisão e limite dos territórios dos bairros e distritos da cidade de São Paulo. O texto da dramaturgia volta a evocar a imaginação geográfica proposta por Calvino, conforme se lê no excerto a seguir:

Na próxima parada passaremos por Marilena, uma cidade que parece ser duas ao mesmo tempo. Todos os bueiros de Marilena são abertos, por eles o viajante vê o outro lado da cidade refletido no rio que corre ali embaixo. Se você está à esquerda verá a Marilena à direita e vice e versa. As duas Marilenas vivem uma para a outra olhando-se nos olhos continuamente, mas sem se amar (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 43)

A descrição do espaço real/imaginário de Vila Mara e Jardim Helena, ou melhor, Marilena, contém os elementos concretos que caracterizam o terreno pantanoso ao redor. Adentra-se o território do Jardim Pantanal, alcunha dada ao conjunto de bairros que se localiza sobre a várzea de um meandrado trecho do Rio Tietê. Os bueiros abertos significam a possibilidade de se comunicar com as águas, revelando uma outra cidade, oposta à cidade dos grandes deuses – cidade fortificada, edificada e regularizada.

Imagem 18 – Post-its que foram colados nos trens durante a temporada de 2019 de “A Cidade dos Rios Invisíveis”



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Voltando ao diálogo com Calvino sob mediação de Quaini (2008), a imaginação geográfica é acionada a partir da mobilização de diferentes signos existentes na concretude do mundo. Estes signos, por sua vez, podem ser originados nos lugares mais longínquos e inacessíveis. Conforme são resgatados e colocados em destaque, se incorporam significados humanizados em sua rede de relações. Para Quaini (2008, p. 139), este seria, de certa forma, o ensinamento do livro de Calvino: *“capturar o incapturável”*.

O autor ainda acrescenta que a obra visa estimular geógrafos, geógrafas e também não-geógrafos a não apenas descobrir e conhecer novas terras, mas, essencialmente, a compor novas imagens e imaginários sobre aquilo que já existe. Criar novas memórias a partir dos mais improváveis lugares, tal qual sugere o seguinte trecho, agora sobre personagens reais e fictícios de Marilena:

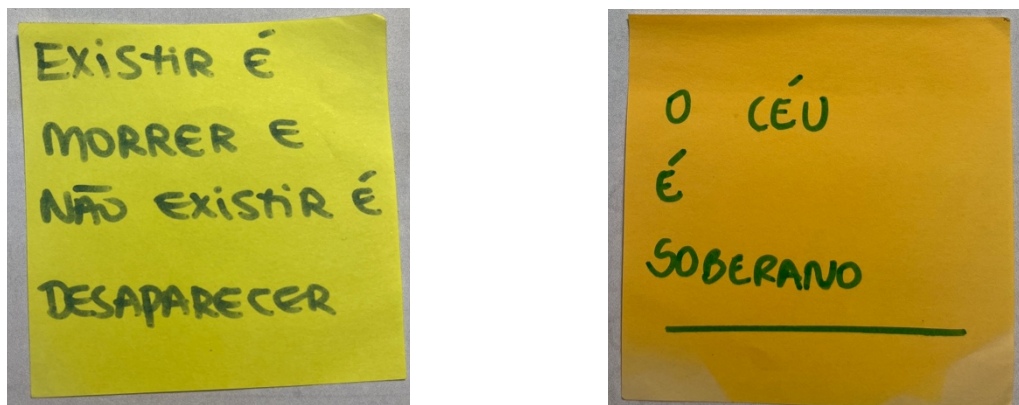
Encontrei no fim da trajetória seu Zé, um pescador das profundezas. Desejei voltar para reencontrá-lo. O que disse seu Zé me afogou o pensamento. Eu fiquei por muito tempo sentada nesse chão de terra batida, onde correm e gritam os pequenos deuses brincando de bola. Está vendo? O chão de terra batida onde correm e gritam os pequenos jogando bola. Fiquei por muito tempo sentada ali lembrando... lembrando... lembrando...

[...]

Existir, menina, é morrer e não existir é desaparecer (seu Zé chama a menina) lembrando: Menina! Existir, menina, é morrer e não existir é desaparecer. Desaparecer... desaparecer... desaparecer... desaparecer... lembrando... (a menina começa a desaparecer em suas lembranças. Enquanto isso, seu inconsciente evoca a lembrança do momento que encontrou Seu Zé. Nas suas lembranças... os sons, a paisagem, os personagens de Marilena aparecem enquanto a memória vai se perdendo. A menina vai se esquecendo e deixando no inconsciente tudo o que viveu naquela cidade. A viagem segue e a menina guarda as lembranças esquecidas de Marilena). (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 43-44)

Os personagens de Marilena, o pescador Seu Zé e a “menina” que segue indagando a partir de uma reflexão-chave, que surge aqui pela primeira vez: *existir é morrer, não existir é desaparecer*. De cunho existencial, esta frase reaparecerá ao longo da obra em texto, instalações e cenas, e parece provocar no espectador-viajante um incômodo sobre o significado da vida e da visibilidade nestes lugares. A morte é o caminho inevitável da existência, a qual permanece através da memória; porém, deixa de existir aquilo ou aqueles que não são lembrados, ou seja, o desaparecimento anula a existência através do aniquilamento das lembranças. Qual o significado da vida para os habitantes destas cidades invisíveis do mundo real?

Imagem 19 – Post-its que foram colados nos trens durante a temporada de 2019 de “A Cidade dos Rios Invisíveis”



Fonte: Coletivo Estopô Balaio (2019).

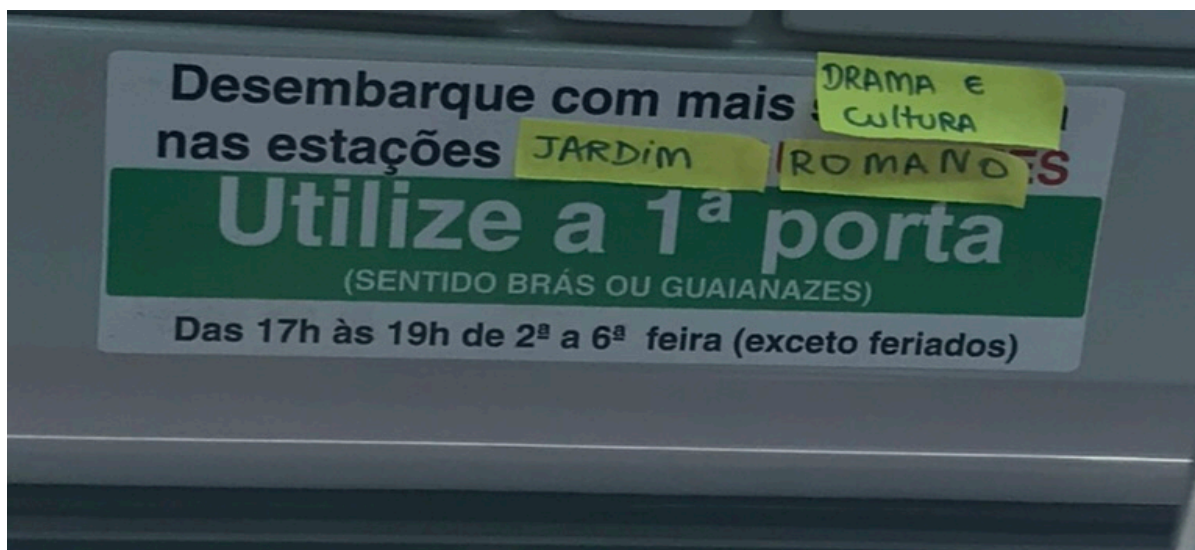
O que se constata, neste trecho da dramaturgia, é que a vivência organiza na memória as paisagens cotidianas, entre pessoas e espaços, em atividades triviais como o jogo de futebol sobre as ruas de terra na várzea. Porém, com o urgir da vida e da sobrevivência nas periferias, todos esses elementos se emaranham entre lembranças e esquecimentos, conscientes e inconscientes. É um exercício de trazer à tona lembranças entre processos, percursos e vivências, para convidar a sonhar com as cidades do futuro, dos caminhos que ainda virão.

Imagem 20 – Post-it intervém sobre o nome da estação Jardim Romano, chamada aqui de “Cidade Alagada” - Temporada 2022



Fonte: Padua Pereira (2022).

Imagem 21 – Post-its que foram colados nos trens durante a temporada de 2019 de “A Cidade dos Rios Invisíveis”



Fonte: Coletivo Estopô Balaio (2019).

Nesse sentido, ao descrever Marilena e ao anunciar as últimas estações do percurso, Itaim Paulista e Jardim Romano ou “A Cidade Alagada”, a dramaturgia apresenta a condição de umidade do ar, mais acentuada, e fala pela primeira vez na grande inundação de 2010. O grande alagamento “durante anos, pela ira dos grandes deuses”. Ao apresentar a tragédia, carregada de traumas e tristezas, o intento do espetáculo, assim como de Calvino na referida obra literária, é mostrar, a partir daqui que “há cidades felizes escondidas nas cidades infelizes” (Quaini, 2008, p. 123). Para Jhoao Junnior, o intento, por sua vez, é “mantermos o diálogo com

aquilo que está invisível à cidade para fazermos da arte um veículo de magia diante da aridez do concreto. É preciso escavá-lo. Lá embaixo do cimento, a vida pulsa e pede passagem. Só precisamos cavar” (Junior, 2018, p. 21). Com este convite, o próximo ato adentra o concreto da cidade a partir do Jardim Romano, rumo à lama de suas ruas e histórias.

Ato 2 - Lama

A cidade de concreto

Torna-se especialmente necessário valorizar o espetáculo criado pelo 'estar junto' e reconhecer o 'dar espetáculo' como possibilidade de reinvenção da experiência urbana.

(Ribeiro, 2010, pg. 71⁷⁰).

O trem vindo da estação Brás chega na estação Jardim Romano trazendo o público para onde começa a experiência no espaço concreto do bairro. É ali que termina a primeira parte do espetáculo e se inicia a jornada com os pés na “Cidade erguida de dentro da água”, correspondente à área do bairro que será percorrida em cena até o final da obra, conforme mapa abaixo. Não se trata de uma simples metáfora ou de uma mera alusão à imaginação geográfica de Marco Polo que, como já visto, serve de inspiração e orienta a atitude dos “espectadores-viajantes”. Trata-se de um marcador de um fato geográfico, qual seja, a urbanização sobre a várzea do Tietê.

Figura 7 – Mapa do percurso do Ato 2 pelas ruas do Jardim Romano



Fonte: Elaborado por Padua Pereira e García (2023) com base no Google Earth.

^{70 70} RIBEIRO, Ana. Clara Torres. *Homens lentos, opacidades e rugosidades*. Redobra. UFBA, 2012.

A chegada do público ao bairro alude também à corporeidade que perpassa tanto a mobilidade urbana cotidiana no trajeto ao centro da cidade como a própria condição migrante – trajetória compartilhada entre a maioria dos habitantes do bairro. A dimensão do corpo migrante e em constante deslocamento dá o tom das narrativas encenadas, bem como das orientações ao público: é necessário atentar à postura em relação ao novo, ao desconhecido e distante espaço que abriga o invisível. O corpo será o instrumento de navegação nas memórias alagadas e viajadas do bairro, e a diferença entre tais posturas será marcante durante todo o percurso.

É sabido e vastamente documentado e analisado nas ciências humanas o fato social que compreende os fluxos migratórios. No contexto de São Paulo, como já mencionado, a zona leste em geral e especificamente a região de São Miguel Paulista, onde se localiza o Jardim Romano, recebeu um dos maiores e mais significativos fluxos já ocorridos, proveniente do que hoje é a Região Nordeste do Brasil. Assim, torna-se fundamental relacionar o processo de urbanização desta metrópole com os fluxos migratórios que nela se estabeleceram em diferentes tempos, sobretudo no que se refere ao crescimento urbano e de periferização de São Paulo (Gomes, 2006; Singer, 1990). Para Sueli Castro Gomes (2006, p. 152), a atenção à migração nordestina é ainda mais especial porque, em suas palavras, “Os migrantes nordestinos aparecem no plano do visível e do invisível, ocupam os poros da metrópole. Eles não estão somente nos espaços de aglutinação, concentração, mas aparecem na forma de trabalho e não trabalho no processo de formação da metrópole”.

Por volta da década de 1930 (Gomes, 2006), num contexto de intensa atividade econômica agrário-industrial na Região Sudeste, as desigualdades regionais passaram a intensificar-se na produção do espaço brasileiro (Santos, 1993). A necessidade da formação de mão de obra barata para atuar primeiramente no campo (em substituição ao fluxo migratório internacional estabelecido nas décadas anteriores nas lavouras cafeeiras), e depois nas plantas industriais e na construção civil, fez com que os governos da época estimulassem a vinda de migrantes da Região Nordeste, principalmente. Impulsionado primeiramente no contexto do governo de Getúlio Vargas, tal fluxo continuou (Fontes, 2008) pelas décadas seguintes, atendendo às demandas do desenvolvimento capitalista que se refletiram no crescimento avassalador da metrópole de São Paulo.

A concentração das atividades capitalistas no Sudeste coincide, também, com o apogeu das secas no Nordeste, e essa complementaridade fez com que centenas de milhares de pessoas deixassem seus lugares de origem em busca de trabalho e condições melhores de vida em São Paulo. Autores como Oliveira (1981) e Vainer (2000) consideram que tal fluxo migratório é

resultado de um desenvolvimento desigual e combinado, o que tornou São Paulo um polo de atração deste fluxo migratório por seguidas décadas. Para Baeninger (2012), por sua vez, a mobilidade populacional é um fator que se relaciona de maneira inexorável ao processo de urbanização a partir de diferentes contextos socioeconômicos, os quais podem funcionar como retentores, expulsos ou de rotatividade migratória.

No caso dos fluxos provenientes da Região Nordeste para a metrópole de São Paulo, houve, de certa maneira, uma intensidade entre as décadas de 1930 e 1980, durante o apogeu das atividades industriais concentradas e da construção civil. A partir da década de 1990, no entanto, verifica-se que a Região Nordeste passou a receber de volta a população migrante (Camarano; Abramovay, 1999). Houve uma diminuição no fluxo de saída devido, entre outros fatores, a uma mudança no perfil da região, que passou a ser mais urbana-industrial que rural – fenômeno verificado no Brasil em geral. São Paulo, no entanto, não perdeu seu status de polo de atração de fluxos diversos, ainda que em intensidades diferentes.

Reproduzindo, todavia, um padrão de concentração de atividades econômicas também no setor da indústria cultural, a Região Sudeste, no contexto do território nacional, continua sendo um destino para artistas provenientes de todas as regiões do Brasil. São diversos os exemplos de artistas trabalhando com as mais variadas linguagens artísticas, que decidem migrar para poder exercer sua profissão nos contextos do Sudeste. Conforme visto na primeira parte desta tese, a distribuição das políticas públicas para as artes e a cultura é territorialmente desigual nas escalas inter e intraurbanas. Considerando a escala nacional e regional, o resultado é que as capitais dos estados, sobretudo as da Região Sudeste, também concentram os editais de fomento, inclusive as oportunidades oferecidas pelas instituições privadas. A desigualdade territorial, na verdade, atinge a escala nacional. Assim, muitos artistas profissionais e em formação deixam suas cidades para desenvolver seu trabalho longe de seus lugares de origem.

É o caso de João Junnior, por exemplo, que deixou Natal, no Rio Grande do Norte, entre 2008 e 2009. Uma vez instalado na cidade de São Paulo, morando no centro, encontrou nos editais públicos uma forma de inserção nas atividades artísticas. Em suas palavras: “derivei pela cidade dando vazão a meu impulso criativo...sou bicho feito de teatro, e a cidade me encobriu até me descobrir sem eu ao menos perceber”⁷¹. Foi contemplado pelo projeto de ação cultural PIÁ e pelo Programa Vocacional de Teatro, ambos fomentados pela prefeitura do município. Excursionou por diferentes espaços periféricos, como Tiquatira em pleno conflito de desapropriação da favela, que foi incendiada sucessivamente, conforme citado no Ato 1.

⁷¹ Entrevista à pesquisadora, abril de 2022.

“Ali, vi de perto a violência e o caos do espaço urbano de forma até antes desconhecida para mim, o que coincidia com o caos que estava instalado em meu coração naquela fase da vida, devido aos processos de mudança e migração”⁷².

De acordo com Marandola Jr. e Dal Gallo (2010), a condição migrante é atravessada por múltiplas camadas subjetivas e existenciais. Há uma ruptura entre o indivíduo e seu lugar de origem que desencadeia, num sentido ontológico, em um “abalo na segurança existencial e na identidade territorial” (Marandola Jr.; Dal Gallo, 2010, p. 409). Isto porque, ao adentrarem espaços novos, diferentes, estranhos, ausentes de referências de memória, de familiaridade, as pessoas migrantes experimentam tal vulnerabilidade existencial enquanto reconstroem suas novas territorialidades.

Durante esse processo, ocorre a busca pelo envolvimento com os novos lugares, com a criação de vínculos, e por essa razão é muito comum que pessoas provenientes dos mesmos lugares formem comunidades em determinados bairros. Isso serve como apoio a quem vem e permanece, e também como manutenção e compartilhamento de costumes, tradições e referências dos lugares de origem. As periferias da zona leste, por exemplo, funcionam como concentração de comunidades nordestinas, e o Jardim Romano é uma delas.

Quando Jhoao Junnior chegou ao Jardim Romano pelo projeto Piá, mais precisamente na biblioteca do Centro de Educação Unificado (CEU) Três Pontes, já em 2010, estava “apaixonadamente, em disposição brincante, infantil, que se entrega à cidade”⁷³. Percebeu a sincronia de sua história com o percurso do historiador Paulo Fontes⁷⁴, cuja obra já conhecia, e os entornos da Nitroquímica, também na várzea do Tietê. Era o princípio de uma relação que se aprofundou conforme ele veio a conhecer, aos poucos, jovens moradores do bairro que estavam em formação com o Programa Vocacional de Teatro, como Keli Andrade, Wemerson Nunes, Bruno Fuziwara, entre outras.

Ao derivar pelas ruas do bairro, foi conhecendo aos poucos seus moradores e entrando em contato com suas histórias de vida, ainda encharcadas pela recente inundação que traumatizou toda a comunidade. Reconheceu em sua prosódia e em sua temporalidade alguns jeitos de viver, que destoavam dos observados nas áreas centrais onde residia – espaços praticados sobre uma tênue linha entre cordialidades, friezas e hostilidades, reguladas pelo tempo do trabalho, do consumo e da produção. Espaços do poder econômico corporativo, que

⁷² Entrevista à pesquisadora, abril de 2022.

⁷³ Entrevista à pesquisadora, abril de 2022.

⁷⁴ *Um nordeste em São Paulo: trabalhadores em São Miguel Paulista (1944-66)* (Fontes, 2008).

espelham a imagem hegemônica que a mídia veicula sobre o cosmopolitismo de São Paulo e que, por sua vez, alimenta o imaginário local e global (Ribeiro, 2013d).

No ano de 2011, Ana Carolina Marinho, também oriunda de Natal, chega a São Paulo, por incentivo de Jhoao Junnior⁷⁵, para estudar na SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, vinculada à Secretaria Municipal de Cultura. Residindo também nas áreas centrais, ela se integra às atividades artísticas do Jardim Romano e junto de Junnior fundam o Coletivo Estopô Balaio na condição de “artistas-estrangeiros”. A eles somam-se Keli Andrade, Wemerson Nunes, Bruno Fuziwara, Paulo Barqueiro, como artistas “residentes”.

Essa identificação com o bairro, considerando a subjetividade da condição migrante, é resultado de uma imediata identificação e do reconhecimento de sua cultura de origem, de suas formas de sociabilidade (Marandola Jr.; Dal Gallo, 2010). Há, portanto, uma forte relação afetiva baseada na reciprocidade da condição migrante, construtora daquilo que Yi-fu Tuan (1980) chama de *topofilia*, isto é, uma filiação com determinado lugar que ocorre de forma intencional ou não. Tal construção afetiva, por parte dos artistas migrantes fundadores Ana Carolina Marinho e Jhoao Junnior, é observada nos seguintes trechos:

O leste, sina dos migrantes nordestinos, também cabia a mim, mesmo que em tempos outros, seria nele que eu conseguiria, logo mais, aproximar as relações e familiarizar alguns encontros. Mesmo vivendo no centro, foi no extremo leste de São Paulo, no Jardim Romano, a que encontrei a pulsão de afeto e da resistência, indispensáveis para a criação. Conheci São Paulo pela beira, pela borda, pela linha que separa um bairro de duas outras cidades. Esse leste, você verá, é inverossímil, é uma hiper realidade: as crianças pescavam no asfalto peixes grandes, a lua era refletida no espelho d’água do chão da sala, por exemplo. E foi exatamente no trânsito entre o centro concreto e o leste inverossímil que me firmou o pensamento: São Paulo é uma cidade-mundo e eu sou apenas peça no contra-fluxo” (Marinho, 2014, p. 17).

O Coletivo Estopô Balaio foi se formando a partir do encontro com este Nordeste que é o Jardim Romano e a vida foi tratando de ir manifestando rostos, histórias de vida e paisagens que iriam dando contorno à formação de um projeto artístico no bairro, mas, sobretudo, de um projeto de vida. [...] ...um encontro com uma arte que busca discutir o humano a partir da cidade e da migração como temas norteadores de suas obras fez despertar dentro dos integrantes e colaboradores do Estopô Balaio um desejo pela aventura. Nesse processo, o trem tornou-se a metáfora das viagens interiores de cada um que se permitiu olhar as paisagens pelas janelas do trem enquanto vislumbravam suas paisagens internas (Junior, 2018, p. 14).

Portanto, as materialidades e subjetividades da experiência urbana migrante, como já visto, são bases para o desenvolvimento do processo criativo e artístico do Coletivo Estopô Balaio. Para Viganó (2017, p. 97), entretanto, o processo de descoberta do bairro pelo Coletivo

⁷⁵ Nos anos subsequentes, juntaram-se a eles João Nyn (2014), Anna Zêpa (2017), Carol Piñeiro (2017), David Oliveira (2019), entre outros artistas, produtores e colaboradores do Rio Grande do Norte.

é, também, mediado pelas “interferências do campo da ação cultural”, no qual o espaço do bairro se converte em um lugar de atuação, de onde se criam sentidos a partir de um encontro simbiótico entre as culturas migrantes e a cultura urbana. Assim, o atravessamento da experiência migrante compartilhada num espaço periférico funcionou como um bastião também para a fundação da Casa Balaio, residência artística-sede do Coletivo e também dos demais coletivos que dele derivaram ao longo dos anos.

Tais experiências se solidificam no espaço do bairro, embasando em representações artísticas os fluxos migratórios em curso no território brasileiro. As referências contêm tanto o repertório do atravessamento do país de Nordeste a Sudeste, em busca de melhores condições de vida, quanto a própria imersão literal nas águas das enchentes e no terreno pantanoso da várzea do Tietê, transbordante e ameaçador a cada verão. A ironia da história (Junior, 2018) é que as mesmas pessoas que precisaram fugir do assolamento da seca e da falta de oportunidades no Nordeste também precisaram escapar da fúria das águas poluídas, do descaso e do abandono do poder público na metrópole de São Paulo.

Assim, o Jardim Romano, para além da tragédia urbana e socioambiental, se tornou um lugar de redescobertas individuais tanto dos artistas “estrangeiros” quanto dos artistas residentes. Para Viganó (2017, p. 100), esse encontro torna esse espaço um campo de construção simbólica, de negociações intersubjetivas, onde, ao se reinventarem a si mesmos, reinventam também processos pedagógicos e artísticos ao longo de sua trajetória enquanto coletivo. Neste espaço, materializam os percursos e trajetórias de cada um e do próprio espaço citadino, refazendo-o, interferindo em suas estruturas materiais e simbólicas através do teatro.

Além disso, Viganó (2017, p. 105) chama a atenção para a “experiência da liminaridade”, proposta por Ileana Caballero (2011), na qual esta autora conceitua as práticas liminares como aquelas em que ações e encenações acontecem numa espécie de fenda entre arte e vida. Por exemplo, quando os artistas estrangeiros – que permanecem em condição de migrantes apesar do acolhimento e do encontro com suas matrizes culturais – vivenciam o choque de realidade com a tragédia urbana em fricção com a experiência artística e prática poética de suas ações. Este choque provocou um encantamento por parte destes artistas em relação a esse espaço.

Foi através do uso do espaço público do bairro, durante o reconhecimento das possibilidades de apropriação e uso para encenações e intervenções artísticas, que os moradores foram acolhendo os artistas e também a ideia de que seu bairro seria visitado por pessoas de outras regiões da cidade. Assim, segundo Junior (2018), o envolvimento pressupôs também

certa responsabilidade no processo criativo, ao passo que iam assistindo e ofertando apoio logístico para a realização de cenas ou para abrigar camarins em suas casas, por exemplo.

Conforme a dramaturgia e as encenações iam tomando forma no espaço público, a comunidade se via representada em suas memórias e experiências da enchente (Viganó, 2017). Identificando-se com o que estava sendo representado, passaram a tecer relações de proximidade e confiança mais aprofundadas. A própria fruição de uma obra teatral era algo distante, mais ainda o envolvimento com um processo de pesquisa e de criação artística, e a via que se consolida para que esse vínculo com a comunidade e a produção artística aconteça é a via da “afetação e visibilidade” (Viganó, 2017, p. 110). Trata-se de uma via de mão dupla na relação de confiança, ao passo que, ao mesmo tempo que os artistas “estrangeiros” se inseriam nos fluxos e fixos da vida cotidiana do bairro, fazendo o uso legítimo deste novo território, moradores e artistas-moradores refaziam suas próprias experiências urbanas *in loco*, no espaço concreto, através da formação, da criação e da expressão artística. Este foi o cenário de um processo de criação de vínculos sociais (Ribeiro, 2005) cujo tecido se fortalecia aos poucos, à medida que o Coletivo aprimorava métodos e procedimentos lúdicos em suas criações artísticas.

As reverberações positivas desse processo possibilitaram a formação de uma identidade local comunitária, reconhecida nas obras teatrais, desenvolvidas e apresentadas por um olhar “estrangeiro”, até então desconhecido na produção de sua própria história. Assim, o Coletivo se tornou um canal agregador, de reunião e de escuta às narrativas silenciadas e às marcas que as enchentes deixaram na paisagem, nas casas, nas ruas, no ir e vir do cotidiano, nas relações de vizinhança, de trabalho, na imagem do bairro (Junior, 2018). Há um exercício de alteridade que altera a dinâmica espacial do bairro, possibilitando aquilo que Milton Santos sinalizou como fortalecimento de uma cultura cidadã (1987), na medida em que veem suas próprias histórias representadas, literalmente, em seu próprio território.

Voltando à estação de trem: a primeira cena deste ato acontece em frente à rampa de saída que dá acesso ao bairro, com um elenco mais numeroso, entoando um cântico de boas-vindas em forma de grupo musical, cujos instrumentos musicais percussivos são improvisados com tambores de plástico. Enquanto o público desce a rampa e se reúne em volta do elenco, a atriz Ana Carolina Marinho pede para olhar a palma da mão das pessoas agrupadas à volta do elenco. Ela analisa as linhas das mãos de várias pessoas e pergunta:

ATRIZ - GUIA: Ah, trouxeram seus mapas? Sim? Porque aqui as suas mãos são as portas de entrada para esta cidade. Deixem-me ver seus mapas. Mapas cansados. Mapas suados. Mapas caleçados. Mapas delicados. Mapas. Mãos. Aqui, terra de ninguém, terra de todas as mãos. Se a mão é um mapa da vida de cada um, sigamos por essas terras com o mapa das nossas vidas. Esqueçamos o tempo e avancemos o

olhar com os nossos mapas que a cidade irá caber na palma da nossa mão. Corta! (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 48).

Além da necessidade de terem seus mapas simbólicos orientados para que o corpo e olhar capturem o invisível, o público é conduzido a colaborar na montagem do documentário fictício que os “artistas-estrangeiros” estão gravando durante o espetáculo. É por isso que uma claquete será o dispositivo cênico que, durante a trajetória, marcará a sequência de uma cena para outra. Os atores são responsáveis por guiar e fazer a mediação entre todo o universo do bairro e os espectadores-viajantes (Junior, 2018). Mas são incumbidos também a provocar e criticar sua forma de registro na posição de “documentaristas”, fazendo alusão à massiva exposição na mídia que o bairro sofreu à época da grande enchente.

E então, há uma sequência bastante dinâmica na recepção, cruzando a rua mais movimentada do bairro e fazendo rápidas paradas nos principais comércios:

ATRIZ-DOCUMENTARISTA: Cena 1: Tomada 1: A Recepção.

ESTAÇÃO 01: CALÇADA DA ESTAÇÃO JARDIM ROMANO

Esqueça o celular

Ouçá o coração

Agora o GPS é a sua mão.

Linha, reta, curva

Curva, linha, reta

Mapa, mundo, mão

Viajar, interessa?

ESTAÇÃO 02: SEMÁFORO

Cuidado ao passar

Não demore não

Na rua tem cachorro

Moto, carro e avião. Avião?

Linha, reta, curva

Curva, linha, reta

Mapa, mundo, mão

Viajar, interessa?

Esqueça o metrô

Foi só preparação

Depois da catraca

É mata, é rio, é rua, é chão

Olho, lente, filme

Câmera, cinema

Filme, lente, olho

É vida ou é cena?

(Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 48).

Imagem 22 – Saída da estação Jardim Romano; no alto, à esquerda, ensaio da cena da recepção do público, e à direita em dia de apresentação - Temporada 2019; acima, Ana Carolina Marinho procura os mapas das mãos dos espectadores - Temporada 2022



Fotos: Fotos de autoria da pesquisadora.

Imagem 23 – No alto, à esquerda, o espetáculo atravessa o semáforo da Avenida Diogo Costa Tavares (2022); à direita, Anna Zêpa performa no Bar do Zê (2019); embaixo, público acompanha cena ao redor do Bar do Zê, temporada 2019 (à esquerda) e 2022 (à direita)



Fotos: Fotos de autoria da pesquisadora.

Imagem 24 – No alto, à esquerda, elenco performa na frente do açougue fechado em dia de domingo (2022); à direita, transeuntes param para assistir a essa cena da rampa e calçada da estação Jardim Romano de trem (2019)



Fotos: Fotos de autoria da pesquisadora.

No que se refere à intencionalidade dessa recepção no espaço do bairro, o público parece estar sendo preparado quase que pedagogicamente para uma verdadeira imersão na “Cidade Alagada”. Tal postura imersiva tem como base o próprio processo artístico do grupo. Significa que, quando colocados na condição de documentaristas estrangeiros, os espectadores precisam também ter o cuidado ao pisar o chão do bairro, no sentido de acionar o olhar que capta o invisível: reparar, conhecer, adentrar suas lojas, comércios e casas como instituições da maior importância, portadoras das histórias dos habitantes que serão encenadas inclusive por eles próprios. São espaços de sociabilidade que formam parte indissociável da construção da obra (Junior, 2018; Viganó, 2017).

As encenações e a própria dramaturgia precisaram sempre se readaptar e se reconstruir conforme as mudanças nestes espaços aconteciam dentro de uma mesma temporada e, mais intensamente, entre retomadas de temporadas distintas, quando o intervalo de tempo é mais longo. Há um amálgama entre as experiências dos artistas estrangeiros, dos artistas moradores e do público estrangeiro que se forja na indagação sempre presente na obra: “*é vida ou é cena?*”

Para Viganó (2017), esse confronto do real com a arte é proposital para que o público estrangeiro se una à construção de uma obra que, por sua natureza teatral, é única a cada apresentação. O constante choque entre ficção e realidade é incessante e se atualiza constantemente. Nas palavras de Junior (2018, p. 25): “[...] é no espaço público que a dramaturgia ganha a sua potência de relação com o outro e segue sendo feita quase que por sincronicidade com os encontros e com o material que é trazido pela própria rua, o que garante improvisos a cada apresentação”.

Segundo⁷⁶ Ana Carolina Marinho, atriz-fundadora “estrangeira”, e Lisa Fernandes, moradora da região que atua como secretária geral do Coletivo e contrarregra, o público majoritário do espetáculo é proveniente de outros bairros e cidades. Ainda que não seja possível quantificar essa informação⁷⁷, é evidente, através do comportamento e das próprias declarações de algumas pessoas, que nunca sequer haviam tido a oportunidade de conhecer a zona leste e, menos ainda, o Jardim Romano. Segundo elas, a maioria dos espectadores provinha das regiões centro e zona-oeste. Os que se animavam a interagir e comentar eram, não por acaso, estudantes, pesquisadores (muitas pessoas da área de arquitetura e urbanismo, por exemplo), professores e amantes das artes teatrais.

Esse aspecto também foi objeto de atenção durante a imersão em observação-participante em diferentes temporadas do espetáculo. Havia pessoas que se posicionavam no espaço periférico alternando entre um olhar romantizado, ou entre um olhar diante do “exótico” e, em menor parte, com certa indisposição. Afinal, trata-se de um percurso relativamente longo dentro do bairro, que exige tanto do elenco e da produção quanto do público em termos de disposição física. No entanto, não era raro observar uma minoria que não se conectava com as nuances da alteridade, se perdendo, no limite, da própria encenação. Uma experiência de comunhão difusa com o ato teatral, paradoxalmente influenciada pela inserção no espaço do bairro, tendo em vista que esta mesma inserção é o que há de mais impactante na experiência do espetáculo para com o público.

Por essa razão, Ana Carolina Marinho e Lisa Fernandes afirmam que sempre foi necessário, durante a encenação, que tanto o elenco quanto a equipe de produção mantivessem plena atenção no público, diante da responsabilidade de guiar os “documentaristas” estrangeiros

⁷⁶ Em diferentes entrevistas à pesquisadora, durante as temporadas de 2019 e 2022.

⁷⁷ Segundo depoimentos à pesquisadora em abril de 2022 (Lisa Fernandes, Wemerson Nunes e Ana Carolina Marinho), a procura e o registro do público durante os mais de 8 anos de temporadas de “A Cidade dos Rios Invisíveis” variaram bastante. Antes por e-mail, depois por cadastro na página on-line do Coletivo, o campo de informação de lugar de procedência de cada pessoa que comprava ingressos não era um dado coletado. Assim, não há como definir com precisão de que regiões o público do espetáculo procedia, apenas através de comentários e conversas do público com o Coletivo.

que, muitas vezes, se deixavam levar pela experiência de adentrar um espaço estranho, novo, diferente na cidade.

Recupera-se, aqui, a questão das territorialidades: a inversão da lógica territorial no espaço/tempo hegemônico da produção cultural para o público que vivencia o espaço periférico mediado pela experiência artística. Esta é também uma das camadas que influenciou na decisão do Coletivo de construir um espetáculo e encená-lo no espaço do bairro, isto é, um uso artístico do território por um público distinto.

Como já mencionado, após uma das temporadas de “O que Sobrou do Rio” no Memorial da América Latina, em 2013, o Coletivo percebeu que encenar em espaços que fazem parte do circuito tradicional da produção cultural e do teatro paulistano implicaria na impossibilidade de reunir, com a desejada frequência, o público do Jardim Romano. E, por outro lado, o público de outras regiões dificilmente se animaria a atravessar as dezenas de km que separam o bairro das áreas mais centrais da metrópole.

Essa é uma questão, vale reiterar, que mobiliza os coletivos culturais e grupos de teatro que atuam em áreas periféricas. As limitações de ordem geográfica e socioeconômica influenciam na formação de público. E foi diante desta questão que o espetáculo foi desenhado como itinerante, encenado na concretude da estrutura do sistema de transporte público e das ruas, casas e estabelecimentos comerciais do Jardim Romano. O bairro é um fixo (Santos, 1979) que passa a fazer parte de um circuito cultural contra-hegemônico de territorialidade periférica, a partir dos fluxos dos espetáculos teatrais, inserido numa rede e numa cena de coletivos culturais. O fluxo corresponde à movimentação de um público proveniente de outras regiões da cidade que, para além de espectadores em geral, é também composto por demais colaboradores e artistas de outras companhias e coletivos culturais. Há um dinamismo espacial em torno do acontecimento teatral que reconfigura os fixos e os fluxos do bairro e dá outros sentidos ao cotidiano e ao lugar.

Existe, por fim, uma transgressão na territorialidade do próprio bairro, que se abre para o público acolhendo, adaptando-se e dinamizando-se durante o acontecimento teatral. Abrem-se outras possibilidades de experiências urbanas num bairro que se torna, segundo Viganó (2017, p. 92), um “território desestabilizado” pelas ações do grupo, que por sua vez é inspirado por sua própria “vocação nômade”.

O elenco faz uma parada na esquina da Rua Adobe, onde se situa a sede do Coletivo. Ali, continuam a cantar e entoam um samba fazendo alusão ao bairro como a “Veneza Paulista”. Estão em frente ao bar da Chica Lôra, que nas primeiras temporadas oferecia cerveja para que os atores brindassem e aproveitava para recitar uma de suas poesias, criadas a partir de sua

participação no Sarau do Peixe, na sede do Coletivo (Coletivo Estopô Balaio, 2018). Ali, o elenco recebe seus copos cheios de cerveja e brinda jogando o líquido para o alto e ao chão, tal qual uma pequena oferenda aos santos das religiões afro-brasileiras.

ATOR-DOCUMENTARISTA: Um brinde. Todos brindam e a bebida cai no chão. Essa vai para o santo!
 Seguem cantando na rua da Casa Balaio, sede do Coletivo Estopô Balaio e se instalam em uma das paredes grafitadas.
 Se os santos estão no céu
 E os deuses no Olimpo
 Para cá não tem mistério
 Jardim Romano é o nosso império [...]
 (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 52).

Neste trecho, é notória a atenção que a sequência da encenação, como uma espécie de cortejo ou procissão, provoca no espaço percorrido. Pessoas que estão nas passarelas da estação, fazendo compras no açougue, nos pequenos restaurantes, nas lojinhas de roupas, param para olhar. Na referida esquina, várias pessoas já estão posicionadas nos portões e janelas das casas para ver o espetáculo passar. Há uma curiosidade mútua presente nos olhares do público e dos moradores do bairro. Sorrisos geralmente são trocados, e o clima ainda é de muita descoberta num novo ambiente.

Imagem 25 – Esquina da Rua Adobe com Avenida Diogo Costa Tavares; à esquerda, elenco performa em frente ao muro grafitado com uma criatura metade peixe, metade mulher (2019); à direita, João Nyn performa e recebe o público diante do mesmo muro, grafitado com crianças num barco/geladeira, inspirado em famosa manchete de jornal sobre a grande enchente (Imagem 44) (2022)



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Imagem 26 – No alto, à esquerda, elenco ensaia, e brinda em apresentação (direita) em frente à antiga lanchonete de Chica Lôra (2019); embaixo, esquerda e direita, mesma performance no mesmo local, com presença do público, que registra a cena (2022)



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Ao final desta cena, Ana Carolina Marinho empunha uma rosa branca em frente à casa com o muro grafitado e faz uma homenagem à Dona Lucia, uma senhora vizinha que acompanhou e apoiou o trabalho do Coletivo durante vários anos e que já faleceu⁷⁸. Nesse momento, todo o ambiente urbano se transforma em um cenário mais fechado pela Rua Adobe. Uma parte até então oculta do elenco surge cantando em coro de dentro de diferentes casas, ao mesmo tempo, surpreendendo o público que, pela primeira vez, visualiza a rua como espaço cênico e se posiciona em frente a um número musical, cujo elenco completo está munido de instrumentos percussivos improvisados em latões de tinta. Cantam, dançam e tocam músicas e paródias com ritmo de percussão baiana:

TODOS:
 Chegaê, pode chegar
 Aqui tem muita vida
 Para você escutar
 Aqui tem um Nordeste
 Para você se encantar
 Hey! Hey! Hey!
 Jardim Romano é terra
 É terra de rei.
 (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 54).

Ainda no clima de boas-vindas, o público vai se aglutinando em frente ao elenco formado, onde as orientações para o desbravamento do novo território continuam, agora mais específicas e claras. O humor, recurso que se manterá durante todo o espetáculo mesmo em meio às cenas mais dramáticas, soma-se à ironia e às referências sarcásticas mais diretas ao acontecimento da enchente e à mobilidade urbana, ou seja, o rio e o trem, como sistemas-chave de acesso ao bairro. A ideia é justamente lembrar que o território do bairro é circunscrito dentro destes marcos espaciais: o seu sistema de objetos (Santos, 1996b) delineará o espaço e possibilitará que um novo sistema de ações se constitua durante o ato teatral. As normas são as seguintes:

TODOS: Sejam bem-vindos ao Jardim Romano!
 Claquete. [E baixa-se a faixa com os dizeres “Welcome to Roman Garden”].
 ATRIZ-DOCUMENTARISTA: Pedimos a todos que prestem atenção às normas de instrução de segurança, inclusive a você (apontando para um morador do bairro) passageiro frequente. Pedimos que em caso de violação dos direitos humanos, da integridade física ou moral, gritem por enchente.
 ATOR-DOCUMENTARISTA: Sim, porque se gritarem por...
 CORO-MORADORES: Socorro!
 ATOR-DOCUMENTARISTA: Ninguém irá socorrer. [...]

⁷⁸ Este ato em homenagem às pessoas que apoiaram e participaram do Coletivo ao longo de sua trajetória no bairro se repete várias vezes durante o espetáculo. É um gesto de honra à memória dos “encantados” que deixaram sua marca no trabalho do grupo e do bairro.

ATRIZ-DOCUMENTARISTA: A cidade, aqui, conta com duas saídas de emergência: o trem e o rio. Em caso de emergência, não abstruam nenhuma das duas saídas.

Claquete

ATOR-MORADOR: Desejamos a todos uma ótima viagem pelas histórias dos atuais moradores e de seus antepassados.

Claquete

CORO: Mas a cidade não conta o seu passado. Ela o contém nas linhas das mãos, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 54-55).

Imagem 27 – Rua Adobe- No alto, à esquerda, ensaio em 2019, elenco completo recepciona o público com a batucada, à direita, apresentação em 2022)



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Imagem 28 – À esquerda (2022), Ana Carolina Marinho oferece rosa branca à encantada Lucia; à direita (2022), elenco lendo as linhas da cidade nas próprias mãos



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

A incorporação literal do trecho de *As Cidades Invisíveis* de Calvino (1990) no texto da dramaturgia se encaixa com precisão na proposta de criação do grupo: as marcas do que passou naquele espaço estão gravadas em diferentes estruturas concretas das ruas e casas, mas também nas histórias de vida, nas “linhas das mãos”. Isto é, criar as cenas a partir destas experiências subjetivas e das marcações objetivas deixadas, neste caso, pelas consequências da urbanização corporativa que produziu aquele espaço periférico invisível, alagado, construído por migrantes.

Sintetiza-se uma proposta artística baseada em procedimentos não-formais de criação teatral, a qual se relaciona com o espaço a partir da “poetização das histórias e narrativas dos moradores do Jardim Romano” (Viganó, 2017, p. 117). Desta forma, se fundem os espaços privados, relacionados à esfera íntima, subjetiva dos moradores e suas vivências, com o espaço público do bairro durante o processo de criação, montagem, ensaios e apresentações. No próximo trecho, por exemplo, ainda na cena de boas-vindas, os atores-moradores Adrielly Resende e Bruno Fuziwara contracenam e expõem ao público sua posição de moradores e de testemunhas da história do bairro:

ATORES-MORADORES: Nas linhas de cada uma das minhas mãos correm os rios invisíveis desta cidade. Em cada rio uma história. Eu, aqui, daqui desta cidade sou morador vira-lata, dono de coisa nenhuma, dono de merda nenhuma (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 55-56).

A cena é cortada propositalmente para que ambos os atores-moradores deem mais ênfase à sua condição de “cachorros vira-lata” – aqueles que são rejeitados por um sistema, mas, ao mesmo tempo, são os mais dotados da sabedoria em dribla-lo e reinventa-lo, algo que somente o uso do território (Santos, 1999) proporciona àqueles que o praticam:

ATORES-MORADORES: Eu sou um cachorro, testemunha viva da história, dessa história, mas só conto a quem tem olhos de ouvir os latidos. Eu sou um cachorro e ao contrário dos pobres coitados eu tenho trânsito livre pela cidade dos rios invisíveis: não me barram as catracas, não preciso dos trilhos [...]. (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 56)

Ao mesmo tempo, ainda na intencionalidade de preparar o público para sua experiência teatral e geográfica no bairro, a cena enfatiza a necessidade de afinar a sensibilidade ao que deve ser descortinado no percurso. O invisível carece de disposição para ser também ouvido. Ao final da cena, os atores dançam e convidam o público a entrar no espaço da Casa Balaio, logo em frente.

Imagem 29 – Rua Adobe, (ensaio, 2019) - Bruno Fuziware e Adrielly Resende performam a cena dos cachorros vira-latas, representando os artistas-moradores que interpretam suas próprias histórias



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Imagem 30 – Rua Adobe (apresentação, 2022) - Bruno Fuziwara e Adrielly Resende performam a cena dos cachorros vira-latas, representando os artistas-moradores que interpretam suas próprias histórias



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Pouco antes da entrada na garagem, há uma outra saudação de atores-moradores⁷⁹, numa cena construída a partir da experiência de Paulo, conhecido como Paulo Barqueiro. Portando um bote inflável, ele é o cicerone da visita do público à sede do Coletivo. No portão, ele pede aos espectadores para não “reparar na bagunça” do ambiente, para não pisarem nas fezes de cachorro espalhadas pelas calçadas nem num provável mau cheiro pairando no ar.

PAULO BARQUEIRO: [...] A bosta aqui depois de seca vai virando pó. No roteiro da gente, essa cidade aqui foi sufocada pelo rio durante dez anos. Eu, morador da rua Capachós, cresci assim, vendo a água invadir a minha casa, depois virar lama até virar pó. É! Aqui a minha vida sempre teve três atos: água, lama e pó. E, nós, chegamos ao terceiro ato de nossa jornada: o pó. Vamos vasculhá-lo para encontrar nos seus escombros aquilo que ficou escondido. Um deles, sou eu. Aqui eu aprendi um ofício, virei Paulo Barqueiro. Eu olhava para o céu quando a água caía e já sonhava com a visita do rio. E ele me dizia: Levanta, Paulo! Hora do seu ofício. Esse corpo magro tem que remar. Ah, eu remava na água e na lama. Água e Lama. Esse rio aí, minha filha, esse rio aí é tihoso! Ficou cansado de ficar trancado durante as chuvas de verão e resolveu sair para passear. Não pediu licença, viu? E no que saiu foi trazendo para as ruas todos os segredos velados das casas. Ah! E o meu teatro? Esse que passa aqui dentro da minha cabeça sempre teve três atos: água, lama e pó. E foi na lama que eu

⁷⁹ Em algumas temporadas, como a de 2019, Paulo esteve ausente do elenco e esta cena foi protagonizada por Keli Andrade, outra moradora que também experienciou a migração e sucessivas inundações no Jardim Romano.

entrei na casa do meu vizinho. Mas, vocês vieram fazer uma visitinha, né! Entrem... Entrem...(coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 57-58).

Imagem 31 – Rua Adobe; à esquerda, Keli Andrade interpreta Paulo Barqueiro (ensaio, 2019); à direita, Paulo Barqueiro interpreta a si mesmo (apresentação, 2022)



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

A próxima cena acontece numa espécie de caixa cênica⁸⁰ (em formato de palco), improvisada na garagem da Casa Balaio. Atores-moradores e atores-estrangeiros vestem máscaras com as fotos de antigas moradoras do bairro, Dona Netinha e Dona Lica, que foram importantes durante o processo de estabelecimento do grupo no bairro.

DONA LICA: (saindo de dentro da casa) Valha-me Nossa Senhora, eu achei que viria umas três pessoas só. E além do mais eu não sei se vai ter comida para todo mundo. Mas a gente vai dar um jeito de ficar bom para todo mundo [...]
(Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 58).

A coleta das histórias de vida destas mulheres também serviu de referência para a montagem dos dois espetáculos anteriores, cujos fragmentos cênicos aparecem na cena da garagem e em outras referências e instalações. A mistura de ficção com realidade continua

⁸⁰ Este espaço é usado durante muitas outras atividades da programação de eventos e ações culturais na Casa Balaio.

sendo estimulada na encenação, na medida em que a simplicidade e a afetividade típicas da sociabilidade nordestina e periférica são enfatizadas nos dizeres daquelas senhoras, personagens reais representadas pelos jovens atores. Neste ponto, mais uma referência à narrativa de Marco Polo, onde a valorização dos pequenos deuses prevalece, pois são eles, em sua condição simples, que portam os mistérios e a sabedoria da vida: “KELI: Vamos agradecer aos deuses. Não aos grandes, mas aos pequenos deuses, pois são eles que, igual a gente, vão abrir as portas de suas casas para contar os seus mistérios” (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 60).

Ao final desta cena, é oferecido ao público espectador tapioca com manteiga, bem como a possibilidade de entrar no espaço interno da Casa Balaio para tomar água e usar o banheiro. Mais do que atender a essa necessidade básica para seguir o percurso com vigor, essa visita à casa é uma estratégia interessante para que o público acesse parte do acervo de imagens e de materiais que o Coletivo mantém organizado. Tal organização também foi mudando de uma temporada à outra: em 2016, em um dos cômodos do segundo andar do sobrado havia uma instalação com televisores antigos ligados e centenas de bonecas velhas, as quais remetiam ao quarto inundado da moradora Luana, que perdeu todas as suas bonecas durante a enchente. Ainda no térreo, num espaço denominado “Santuário das Águas”, havia uma série de cartazes com colagens das diferentes manchetes de jornais noticiando a grande enchente de 2010, cuja cicerone era Keli Andrade, que comentava com os espectadores cada uma daquelas manchetes, os abusos da imprensa denunciados por ela e Dona Netinha, bem como sua experiência durante aquele acontecimento.

A importância da memória sobre a tragédia urbana e das múltiplas possibilidades de retratá-la está em questão, sendo a sala de estar o local onde a memória de Dona Netinha era evocada em gravações e vídeos de seus depoimentos⁸¹. A cozinha, por sua vez, era o ambiente dedicado à Dona Lica, cozinheira que perdeu seu espaço de trabalho para a força das águas.

⁸¹ Em outras temporadas, a instalação das bonecas deu lugar a um camarim mais estruturado, enquanto que na sala principal era possível visualizar uma série de pôsteres que documentavam toda a trajetória do Coletivo.

Imagem 32 – Elenco interpreta antigos moradores do bairro e se prepara para servir tapioca ao público (apresentação em dias diferentes, 2022)



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Dando sequência, o público é chamado a retornar ao ambiente externo pela dupla de Rap “Família Nada Consta”, formada pelos irmãos Dunstin e Mateus Farias, moradores do Jardim Romano que fazem parte do Coletivo desde as primeiras ações culturais. Estão na varanda de uma casa que forma parte de um cortiço, exatamente em frente à Casa Balaio. A fachada em construção deste cortiço sofreu modificações durante as várias temporadas do espetáculo, como o acabamento, as cores dos corrimões, e até mesmo os grafites instalados nas paredes do térreo.

O público em parte vê da garagem, ou sai aos poucos da casa posicionando-se como plateia na rua, enquanto boa parte da vizinhança ainda se mantém nos portões e janelas das casas acompanhando essas cenas ainda no começo da Rua Adobe. A performance de música rap se chama “Fatos do Extremo Leste”, de autoria da dupla especialmente para este espetáculo. A letra detalha o cotidiano do bairro, entre violências e estratégias de sobrevivência, com ênfase, também, na memória das experiências da enchente:

FAMÍLIA NADA CONSTA: Sai pra lá truta "cê tá tirano"?
Eu represento o extremo leste, Jd. Romano
Aqui tá um pouco diferente,
mas não podia garoar porque já dava enchente

E a nossa gente, chorava a noite inteira
 Aonde não alagava do teto caía goteira [...].
 (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 63).

A performance da dupla Família Nada Consta enfatiza o hip hop como um elemento artístico bastante importante para a composição de uma cultura periférica presente no contexto do bairro. Além disso, a marcação da posição geográfica nos limites da zona leste é uma espécie de informativo em primeira mão do cotidiano do lugar àqueles que não a conhecem. A abordagem de experiências extremas no extremo do mapa revela um uso do território a partir da existência (Santos, 1996a), isto é, das diferentes camadas objetivas e subjetivas atingidas pela experiência de resistir em um contexto pleno de adversidades.

A relação com a cidade se expande da escala do bairro para fora, tal como propôs Santos, do local ao global, conforme se coloca em perspectiva os extremos experimentados: violência, injustiça, velocidade, fragmentação, imensidão. Na versão on-line, a gravação da cena por um drone joga com essa possibilidade ampliada de escala, à medida que as imagens saem da varanda onde estão Dunstin e Mateus e sobem o céu do Jardim Romano, revelando seu lugar nos confins do espaço metropolitano, sua vastidão às franjas da várzea do Tietê.

Ao final da performance, afirmam que “quanto mais você me mata, mas eu me sinto vivo”, grito entoado em coro pelo corpo de baile que está estirado no asfalto da rua, imóvel, e que “ressuscita”. O público participa, fazendo coro também. Tal procedimento afirma a proposta artística (Viganó, 2017, p. 117) de poetizar situações e experiências de resistência, de limites, de lutas cotidianas travadas na esfera pessoal e política, situando o corpo como principal mote dessas experiências. Esta corporeidade, que é também movida pela subjetividade, toma forma no uso cênico do espaço público, redimensionando uma relação com a própria cidade. Esta relação, por sua vez, é compartilhada entre artistas-moradores e espectadores-forasteiros a partir deste uso do território mediado pelo teatro. Resistir à cidade que aí está é reafirmar e criar outras possibilidades de existência (Junior, 2018).

Imagem 33 — Rua Adobe; no alto, à esquerda e direita, Família Nada Consta performa na sacada do cortiço, acompanhados de Seu Zé (apresentação, 2019); abaixo, à esquerda e direita, corpo de baile performa na rua em interação com cena de Família Nada Consta (apresentação, 2022)



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

O restante do elenco ressurgiu de uma das casas vizinhas e atende ao chamado de um dos atores, que grita pelos bueiros. Imediatamente, saem correndo em disparada pela Rua Adobe, enquanto o público é convocado a dar continuidade ao exercício da deriva através do chamado “avancem”, “avancem”.

ATOR: Os bueiros!

DIRETOR-GUIA: E os bueiros? Ah, os bueiros escondem do vosso olhar um segredo. Eles, aqui, são poços que ligam a cidade a um rio misterioso que sustenta os sonhos dos moradores. Avancem o olhar para ver o invisível. Avancem dentro de si para que os segredos se manifestem. Avancem! Avancem o olhar! Mas, cuidado para não se apaixonarem, pois a água tem o poder de encantar. E ela abriga um desejo de atração (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 67).

Imagem 34 – Rua Adobe (apresentação em 2016) - instalação de um aquário com peixe e plantas sobre um bueiro sujo



Fonte: Fotos de autoria da pesquisado.

Neste momento, dezenas de crianças saem de dentro da Casa Balaio e se posicionam no meio da rua, formando o coro que guia os espectadores para o avanço. A atriz Carol Piñeiro, posicionada em cima de um tambor de plástico, está caracterizada como uma medusa. O elenco infantil, que em parte está presente desde os primeiros espetáculos, em parte composto por pequenos e pequenas que se somam a cada temporada, está debaixo dos véus prateados e transparentes que saem do corpo da medusa. Ela, que na mitologia busca seduzir e encantar tudo ao redor antes de petrificar quem se arrisca a tocá-la, aqui convoca o olhar para dentro, no jogo antagônico/complementar do visível e do invisível que, neste cenário real, está contido na rede de esgoto nos bueiros que transbordaram toda a violência das águas.

Imagem 35 – Rua Adobe; no alto, à esquerda (ensaio, 2019), elenco infantil performa com a atriz Carol Piñeiro a cena da Medusa; à direita (apresentação, 2019), morador do bairro tira uma selfie em frente à performance desta cena; abaixo, direita e esquerda, performance do elenco infantil e Medusa (apresentação, 2020)



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

A vizinhança costuma assistir muito atenta à cena que reúne o elenco infantil em torno da medusa. É um trecho do percurso no qual, em geral, a Rua Adobe fica bastante movimentada, sendo comum que carros e motos ora peçam passagem, ora esperem a cena acabar para seguir seu trajeto. Esse atrito ocorrerá, na verdade, em quase todas as cenas onde o elenco e o público ocupam todo o espaço da rua. Afinal, é no meio das tardes de sábado e domingo que as ruas dos bairros periféricos costumam ser mais usadas pela população em momentos de lazer e descontração. São atividades simples, como sair às calçadas para conversar com a vizinhança, sair ao bairro para pequenos passeios, compras no comércio local, ir à igreja, aos bares. E, em dia de apresentação, assistir ao teatro do Estopô Balaio, que quando em cartaz faz parte da rotina dos finais de semana no Jardim Romano.

Nesta continuação da deriva guiada pelo “avancem”, os atores-moradores Bruno Fuziwara e Adrielly Rezende convocam o público a avançar quase até a primeira esquina, passando por mais muros grafitados com peixes e barcos, além de instalações nos postes e fachadas das casas. Dividem os espectadores em dois grupos, posicionados ao redor de dois bueiros, nos quais estão dispostas, a depender da temporada, instalações como aquários com peixes e espelhos com glitter. Uma vez em volta dos dispositivos, perguntam aos espectadores:

ATORES-MORADORES: Já ouviu falar em gente paralisada? Estagnada? Petrificada? Cuidado! Assim ficam os moradores, filhos de Narciso, que se apaixonam pelo que veem refletido no espelho d'água desse rio escondido aqui embaixo. Foram esses moradores tomados pela paixão que fincaram o pé ao lado desse 'riozão'. Mas a paixão é triste e solitária. O rio desejoso de novos sentimentos engoliu os sonhos, os corpos e as casas. A Cidade Império faz isso com a Cidade Invisível, afoga os desejos dos pequenos deuses. Então, avancem! Avancem o olhar! Avancem o olhar por estes bueiros! O rio revela todas as cidades já vistas e esta que está por ser vista. Mas olhem por pouco tempo, não se pode se apaixonar pelo que se vê. E preciso manter os sonhos à altura dos olhos para continuar a viajar. Narciso deseja mais filhos e os consegue. A Cidade Império deseja mais pedra e quer petrificar você. Então, avancem, avancem o olhar enquanto ainda é tempo esaiabam parar (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 67-68).

Imagem 36 – Rua Adobe - No alto, à esquerda (apresentação 2022), Adrielly Resende e Bruno Fuziwara performam a cena dos bueiros (apresentação, 2022); Abaixo, instalação de aquário com peixes sobre um dos bueiros (apresentação, 2016)



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

O mito de narciso é abordado num contexto de águas que se tornaram violentas em decorrência do processo de urbanização. A tragédia da enchente poetizada, no entanto, amplia a percepção daquilo que se pode extrair dela mesma: no caso dos moradores “pequenos-deuses”, reconhecer-se a si e a própria história, refletida nessas águas poluídas, fétidas e invasoras como um sentimento de superação, que em alguma medida tem sua beleza através da resistência e da ressignificação. Para os espectadores, o chamado continua sendo para sensibilizar o olhar e capturar beleza numa cidade que, de modo geral, há tempos se faz hostil.

A paixão dos “pequenos-deuses”, neste caso, é direcionada ao próprio rio, pois ali “fincaram pé” com a energia de recomeçar uma nova vida, vindo dos mais distantes sertões do Nordeste, cheios de sonhos e de esperanças tão característicos de quem está sob os efeitos de apaixonamentos. Neste terreno movediço e pantanoso, construíram uma cidade de concreto à sua maneira, a qual foi traída pelo também mutilado e desrespeitado rio, que precisou transbordar afogando as casas, maltratando os corpos, poluindo os sonhos. Tudo sob os olhos dos mandatários da Cidade Império, dos grandes e luminosos deuses da comunicação e do poder, deliberadamente incapazes de capturar o invisível. Em periferias cada vez mais distantes

e opacas, metáfora para uma metrópole sedenta por pedra, concreto, por edificação, retificação, por expansão, dinheiro.

Os espectadores, depois dos bueiros, são conduzidos à esquina da Rua Adobe com a Rua Miguel de Quadros Marinho. Ali estão Ana Carolina Marinho e João Nyn, os principais guias entre os artistas-estrangeiros. De posse de rádios nas mãos, eles aguardam a chegada de Jacira, uma moradora do bairro. Mas, de acordo com as trocas de mensagens dela com a atriz Anna Zêpa, que está tentando encontrar Jacira, há uma tensão no ar: Jacira aparentemente não virá conhecer os espectadores-viajantes. Os dois artistas-estrangeiros tentam, em vão, o contato com ela, que, segundo Zêpa, decididamente não comparecerá. Escuta-se uma suposta voz de Jacira, ao fundo, confirmando sua indisposição, justificada por um compromisso de última hora. No entanto, ela disse que deixou um bolo de chocolate como pedido de desculpas. Inconformados com a resposta, os dois ciclerones começam uma discussão que, aos poucos, vai se acalorando em meio aos espectadores e vários moradores. Neste momento, devido a uma atmosfera que remete a bastidores, é impossível, do ponto de vista do público, entender se se trata de ficção ou realidade:

ATRIZ-DOCUMENTARISTA: Eu fico inconformada com essa falta de compromisso.

ATOR-DOCUMENTARISTA: Calma! É assim mesmo, nem sempre sai do jeito que se quer. É a vontade dela, não a sua.

ATRIZ-DOCUMENTARISTA: Você acha realmente que eu tenho que entender? E a obra? E o edital? E o compromisso? E a ética? E a poesia? E a poesia dela? E a história de vida dela? E a entrevista? E a metodologia? E o dinheiro público? E o horário? E o próximo edital? E a gente? E a pesquisa? E a continuidade? E a relação?

(Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 71).

A atriz menciona a questão do edital público relacionado ao espetáculo, à prestação de contas do projeto, indagando-se ser impossível justificar que Jacira preferiu fazer um bolo de chocolate ao invés de cumprir sua função no espetáculo. Esta cena traz consigo alguns aspectos que remetem mais às demandas internas do Coletivo, aos percalços e parcerias envolvidos na produção cultural periférica.

Uma senhora moradora da esquina confirma, da janela de sua casa, depois de Ana Carolina Marinho perguntar a ela e a outras crianças e jovens moradores, que não viu Jacira. Outros jovens moradores do bairro, que não por acaso estão sentados do outro lado da rua esperando a deixa, também dizem que não sabem de Jacira. O público ri entre a descontração e a desorientação, mas a tensão vai crescendo à medida que Ana Carolina e João Nyn se desentendem, perdem o controle e chegam a se esbofetear.

Imagem 37 – Esquina da Rua Adobe com Rua Miguel de Quadros Marino; no alto, à esquerda (ensaio, 2019) Juão Nym e Ana Carolina Marinho brigam pela ausência de Jacira; à direita, morador do bairro cumprimentando a atriz em cena (apresentação, 2019); abaixo, à esquerda, vizinhos jogam em mesa de bar enquanto público passa a acompanhar a mesma cena; vizinhos assistem à encenação do outro lado da rua (à direita, apresentação, 2022)



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

O silêncio geral após o susto promovido pelo recurso cênico é interrompido pela claquete e pela aparição repentina de Anna Zêpa, subindo a rua e dizendo que Jacira está chamando para repartir seu delicioso bolo de chocolate. A cena é cortada pela claquete. Todos os presentes descem à esquerda em direção à esquina da Rua Colchonilha, onde Jacira está parada em frente de sua casa com uma banquinha, apoiando o bolo de chocolate gelado, embrulhado em papel alumínio. A cena, então, se transforma em vida, surpreendendo e aliviando o público, que em volta de Jacira se reúne para pegar cada um seu pedaço de bolo. Alguns aproveitam para abraçá-la, tirar fotos e conversar. Enquanto isso, o carrinho da sonoplastia transmite o programa da fictícia Radio Romano – uma gravação em que Jhoao Junnior entrevista Jacira, perguntando-lhe sobre sua experiência de migração.

Jacira Flores é uma migrante natural do Estado da Bahia, que encontrou no Jardim Romano seu lugar de morada na capital paulista. Ela conheceu o Coletivo Estopô Balaio em algumas das primeiras atividades culturais na Casa Balaio, especificamente no Sarau do Peixe. Recém-alfabetizada, ela se tornou uma frequentadora assídua, desenvolvendo ali seu sonho de escrever e declamar poesias, as quais traziam suas experiências de migrante nordestina. Assim como Rata Fiuza, ela se tornou uma parceira e apoiadora dos projetos do Coletivo, colaborando com poesias e também participando de todas as temporadas de “A Cidade dos Rios Invisíveis”. Nas paredes e muros ao redor da casa de Jacira, constam trechos dessas poesias, da dramaturgia e, na esquina, uma passagem de *As Cidades Invisíveis* de Calvino aparece cada vez mais desbotada a cada temporada, revelando as camadas do tempo que atravessam a passagem do espetáculo por esse espaço.

O ritual de preparar e servir o bolo de chocolate ao público é outro dos pontos de surpresa acolhedora do espetáculo. Um gesto de afago na metade do percurso, pelas mãos de uma mulher migrante que está ali disposta a compartilhar sua história. Mais uma vez, é dada a oportunidade, aos que não conhecem, de experimentar a delicadeza e a proximidade da sociabilidade nordestina presente nas periferias de São Paulo. O bolo de Jacira é um dispositivo cênico que representa uma determinada prática social local, a qual possibilitou o estabelecimento e o fortalecimento de vínculos entre o Coletivo e comunidade. E, desta forma, este vínculo tornou-se um dos pilares do processo criativo (Junior, 2018).

Imagem 38 – À esquerda e à direita (apresentação 2019), público se reúne em volta da mesinha onde Jacira Flores (de óculos branco) serve seu bolo de chocolate



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

A experiência migrante no bairro como base para o vínculo entre a comunidade local e o Coletivo volta, nesta etapa do percurso, a ser o mote principal das cenas. A virada na esquina da Rua Colchonilha reúne novamente o público para dar seguimento à trajetória. João Nyn e Ana Carolina Marinho reassumem o papel de guias e cicrones, dando as coordenadas para a manutenção da gravação do documentário fictício. De posse de um dispositivo eletrônico tipo tablet, Nyn é rodeado por parte do elenco infantil, estes “pequenos deuses ainda menores”⁸². Antes de seguir o percurso, reúnem o público, aqui considerado como toda a equipe do documentário, para uma foto em conjunto.

⁸² (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 72).

Imagem 39 – Rua Cochonilha; no alto, à esquerda e à direita (ensaio, 2019), elenco ensaia enquanto moradores realizam suas atividades cotidianas; abaixo, público se reúne para a foto de “toda a equipe do documentário” (apresentação, 2022)



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

A presença das crianças chama o público para o lúdico, através da apresentação de diferentes objetos cênicos que serão ofertados para interação entre os artistas e os espectadores. A inspiração vem das crianças do bairro e sua capacidade de lidar com o trauma da enchente através de inventos e brincadeiras, além de referências à memória e à cultura migrante nordestina. Os objetos, que foram criados pelos próprios moradores, servem de dispositivos interativos com o público, que é convidado a brincar. A Rua Cochonilha se torna a Rua dos Inventos.

Tais dispositivos estão dispostos numa espécie de feira. Pequenos grupos vão se formando em volta dos artistas, enquanto Seu Vital toca sanfona sentado num banquinho da calçada⁸³. Este senhor de terno branco e chapéu de cangaceiro é migrante do sertão mineiro e metalúrgico aposentado. Seu Vital se juntou ao Estopô Balaio depois de participar de um sarau na sede de Coletivo. Motivado pelo velho sonho de ser artista, ele passou a frequentar as ações culturais e a fazer participações dos espetáculos tocando sanfona. Sua história de vida foi contada no tríptico “Nos Trilhos Abertos de um Leste Migrante”, no espetáculo “A Carta 3 – o Homem, a Velhice”, em 2017.

Cada invento representa memórias da experiência migrante, da experiência da enchente, e da experiência de mobilidade urbana. A essência dos elementos que compõem as trajetórias e histórias de vida do bairro é representada aqui no jogo, no brincar, na criatividade da invenção. A seguir, alguns dos inventos dispostos ao longo das temporadas:

- **Detector de bucho vazio:** uma espécie de antena metálica que se aproxima da barriga dos espectadores para saber se está vazia, ou seja, detecta a fome. Uma tecnologia imaginária desenvolvida em parceria com Dona Lica, a cozinheira do bairro que teve sua cozinha inundada. A palavra buxo, como fazem questão de explicar aos paulistanos, é uma expressão muito usada na região Nordeste.

- **Maraquerê:** um instrumento do tipo maracá, de origem indígena, é empunhado por João Nyn, que dança com as crianças para evocar os espíritos infantis, ou seja, os erês. Faz referência à interpretação lúdica que as crianças do bairro tiveram durante a experiência da enchente, quando imaginavam peixes, tubarões e outros seres aquáticos habitando seu espaço de moradia. Remete também às crianças que perderam seus brinquedos nas inundações.

⁸³ Ele estava sempre acompanhado de sua esposa, Dona Alice, que infelizmente faleceu durante a pandemia da Covid-19 e não esteve presente na última temporada, em 2022.

- **Guarda-as-chuvas:** o ator Bruno Fuziwara oferece diferentes tipos de guarda-chuvas, enquanto outros atores, posicionados em lajes das casas ou em cima de carros, simulam a chuva através de regadores. Ele conta que a moradora da Rua Três, Diane, ao participar das atividades e projetos do Coletivo, criou *guarda-as-chuvas*, cuja função é guardar a chuva em diferentes capacidades: para tempestades, chuvas normais e também para garoa. Isto porque, durante as inundações, também faltou água potável no bairro.

- **Pilão da saudade:** a atriz Adrielly Rezende comanda a banquinha onde estão dispostos vários tipos de plantas e ervas de cheiro. Ela convida o público a tocá-las e sentir os aromas, enquanto pergunta se o sentido ali aguçado proporciona o sentimento de saudade. Muitas pessoas dizem que sim, e ela diz que também sente saudades do Nordeste. Este invento representa a saudade dos que migraram do Nordeste para o bairro, e também dos que tiveram que deixar o bairro pós-inundação, especialmente a das crianças que passaram a morar longe de seus amigos.

- **Regador de ternura:** a atriz Carol Piñeiro, a medusa da Rua Adobe, ressurge aqui com o rosto e o corpo ainda cobertos de tinta prateada. Ao seu lado, um balde com água, sabão e várias esponjas de banho. Ela chama os espectadores ao seu redor, dizendo que talvez os tenha visto no trem, pois não são moradores do bairro, e que a confusão é normal devido ao vai e vem constante da cidade, que nos faz petrificados, duros, o que ela chama de “Cidade-Medusa”. Ela convida os espectadores a empunhar as esponjas ensaboadas e a tirar toda a tinta de seu rosto e braços, com a intenção de recuperar a ternura escondida pelo concreto da cidade.

Em seguida, o público avança com o chamado do maracá empunhado por João Nyn para descer a rua até encontrar o corpo de baile, posicionado no chão. E assim termina o Ato 2.

Imagem 40 – Rua Cochonilha; no alto, à esquerda (apresentação, 2019), o invento “Detector de bucho vazio”; à direita (apresentação, 2019), o “Maraquerê” em roda com as crianças; abaixo, à esquerda (apresentação, 2022), o “Guarda-as-chuvas”; à direita (apresentação, 2022), a banca do “Pilão da Saudade”



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Imagem 41 – Rua Cochonilha; no alto, à esquerda (apresentação, 2019), o invento “Regador de Ternura”; à direita (apresentação, 2022), Paulo Barqueiro apresenta seu invento na vida real: o bote inflável; abaixo: Seu Vital, acompanhado de Dona Alice, toca sanfona enquanto o público prova dos diferentes inventos.



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Quando acaba a “feira” dos inventos, começa um entreto. O público é chamado a acompanhar um número de dança, a coreografia dos Pipeiros, que faz homenagem à brincadeira de empinar pipas, tão frequente no bairro e, principalmente, nos arredores imediatos do Rio Tietê. Boa parte da vizinhança assiste tudo da porta de suas casas e nas calçadas. Algumas delas também oferecem apoio logístico em suas garagens, para que o elenco possa se aprontar durante a troca de cena, e comentam que gostam muito de participar em todas as temporadas.

Imagem 42 – Rua Cochonilha - No alto, à esquerda (ensaio, 2019) e à direita (apresentação, 2022), corpo de baile dança a coreografia dos pipeiros



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Ao fim do número, o público avança para a esquina em formato de L, onde estão os atores João Nyn e Ana Carolina Marinho junto de alguns moradores das casas ao redor. O Ato 3 está prestes a começar sob um clima de incerteza: o que acontecerá na próxima esquina? Qual rumo o espetáculo seguirá?

Ato 3- Água

A cidade encharcada

O sujeito corporificado tomaria, portanto, o teatro da vida em suas mãos, opondo-se à desmaterialização em papéis repetitivos, em imagens reiterativas e em modelos de cidade (e de urbanidade) que o excluem. Esse sujeito - que emerge, de forma incidental, na cidade comandada pela espetacularização da vida coletiva - ensina que a procura da transcendência permanece latente nos encadeamentos do cotidiano (Ribeiro, 2010, p. 63).

Naquela tarde de 8 de dezembro de 2009, houve uma precipitação que acumulou, em poucas horas, cerca de 38% do volume de chuvas previsto para todo o mês. O Rio Tietê transbordou e alagou as avenidas marginais, principalmente na região do Aricanduva, Penha e São Miguel, na zona leste de São Paulo. A cidade, mais uma vez, parou e esteve intransitável por várias horas, enquanto bairros inteiros ficaram inteiramente embaixo d'água. Os noticiários fizeram questão de cobrir a situação pelo ponto de vista do impacto econômico da enchente na cidade, que amargou um prejuízo financeiro da ordem de milhares de reais em termos de produção econômica – uma prática discursiva comum, conforme já salientado por Custódio (2002).

No Jardim Romano e em todos os bairros que se localizam exatamente sobre a várzea esquerda do Tietê, em trecho que nunca fora retificado e canalizado, o impacto foi mais intenso. As águas poluídas e fétidas do Tietê começaram a transbordar pelas tubulações de esgoto, de modo que de dentro das casas os ralos e vasos sanitários passaram a jorrar e alagar rapidamente as casas e ruas. Milhares de famílias ficaram desalojadas, enquanto as ruas foram tomadas pelas águas por um total de 58 dias. Depois disso, muita sujeira, lama e pó ainda restaram para dificultar a retomada do espaço pelos habitantes desse lugar.

Há indícios de que as comportas da barragem de Mogi das Cruzes, controladas pela Sabesp, foram abertas, enquanto que as da Penha, de responsabilidade do Departamento de Águas e Energia Elétrica (DAEE), foram fechadas. A suspeita foi corroborada por moradores da região, uma vez que em condições normais o rio em si, na região do Jardim Helena, não transbordaria nem colapsaria a rede de drenagem de esgoto, que retornou às casas. Tal situação seria resultante do fechamento das comportas. No entanto, a auditoria realizada posteriormente foi inconclusiva. Reportagens da época averiguaram essa possibilidade e noticiaram, conforme se lê:

As seis comportas da barragem da Penha, na zona leste de São Paulo, foram completamente fechadas às 2h50 do dia 8 de dezembro, dia em que a cidade enfrentou fortes temporais e viu diversos pontos alagarem como há muito tempo não se via. Somente dois dias depois, às 17h20, todas as comportas foram abertas. Os dados, fornecidos pelo engenheiro responsável pela barragem, João Sérgio, indicam que houve uma clara escolha da empresa responsável: alagar os bairros pobres da zona leste para evitar o alagamento das marginais e do Cebolão, conjunto de obras que fica no encontro dos rios Tietê e Pinheiros.

‘Mesmo fechando as comportas, encheu o [córrego] Aricanduva. Se eu não tivesse fechado aqui, teria alagado as marginais e toda São Paulo’, justificou Sérgio, que explicou que a decisão vem da direção da Emae (Empresa Metropolitana de Águas e Energia), apesar de a barragem pertencer ao DAEE (Departamento de Águas e Energia Elétrica). Ele acrescentou ainda que no dia 9 duas comportas foram abertas às 10h10 e mais duas às 21h. Fonte: Comportas [...] (2010)⁸⁴.

Imagem 43 – Rua do Jardim Romano completamente alagada em dezembro de 2009



Fonte: Santos (2009)⁸⁵.

⁸⁴ COMPORTAS fechadas na barragem da Penha para proteger a marginal ajudaram a alagar a zona leste de SP. *Portal UOL Notícias*, 18 dez. 2010. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/2009/12/17/ult5772u6678.jhtm>. Acesso em: 16 fev. 2021.

⁸⁵ SANTOS, Vitor. Sem solução para Jardim Romano, Prefeitura conta apenas com remoção. *Revista São Miguel*, 29 dez. 2009. Disponível em: <http://revistaeletronicadesaomiguel.blogspot.com/2009/12/sem-solucao-para-jardim-romano.html>. Acesso em: 16 fev. 2021.

Imagem 44 – Crianças brincam em meio à alagamento no Jardim Romano (fevereiro de 2009)



Fonte: Araújo (2010)⁸⁶.

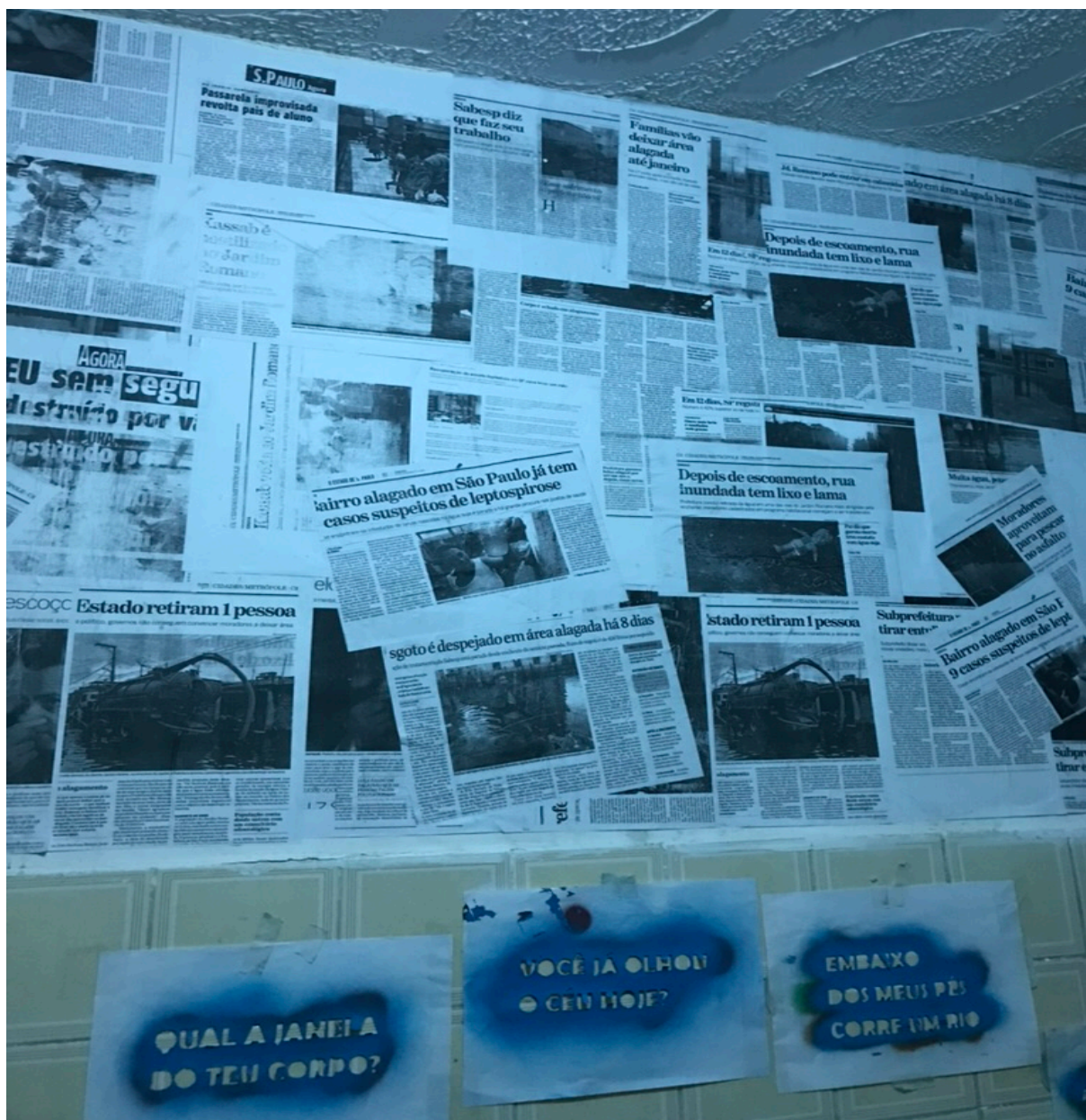
Conforme já mencionado no Prólogo, a tragédia ocorrida naquele verão no Jardim Romano e região transformou-se em evento midiático. Dezenas de jornalistas cobriram intensamente o acontecimento, buscando inclusive por aluguel de casas e lajes de onde pudessem produzir imagens exclusivas. O bairro, até então invisibilizado pela pobreza e distância, havia se tornado famoso pela marca do desastre e da destruição causada pela enchente.

É o que relatam os moradores, que além da perda de seu lar e do abandono do poder público, ainda tiveram que lidar com o assédio da imprensa. Keli Andrade, atriz e produtora do Coletivo Estopô Balaio, conta⁸⁷ que teve sua casa invadida pelas águas mais de quatro vezes. Suas filhas, então crianças, imaginavam peixes e tubarões e se animavam a brincar na inundação. A metáfora dos atos em água, lama e pó vem da experiência compartilhada por Keli, que dizia que sua vida era baseada nesses três elementos relacionados ao ciclo da enchente, desde a inundação, passando pela lama que seca e vira pó.

⁸⁶ ARAÚJO, Filipe. *Agência Estadão*, 5 fev. 2010. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/sao-paulo/sp-das-enchentes/jardim-romano-memorias-de-um-verao-nao-tao-passado/>. Acesso em: 16 fev. 2021.

⁸⁷ Depoimento à pesquisadora, março de 2019. Esta anedota inspirou parte da dramaturgia do espetáculo.

Imagem 45 – Instalação nas paredes da Casa Balaio com recortes de manchetes e notícias sobre a grande enchente de 2009/2010



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Durante os meses seguintes, foi lançado o projeto do Parque Linear Várzeas do Tietê⁸⁸, pelo Governo do Estado de São Paulo. Além disto, o governo investiu em obras de infraestrutura, como a construção de um dique (Licco; Seo, 2013) e de um reservatório tipo piscinão junto do Córrego Três Pontes, na área do Jardim Romano. O projeto do Parque Linear,

⁸⁸ Lançado em 2010 com a promessa de ser o “maior parque linear do mundo”, abrange o já mencionado Parque Linear do Tiquatira. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/habitacao/noticias/?p=14609>.

mais ambicioso, visava recuperar uma área de várzea bem abrangente, que cobria desde a região da nascente do Tietê, em Salesópolis, até a Penha, já na área do município de São Paulo.

Imagem 46 – Vista área do Jardim Romano, com as obras do dique e do reservatório à esquerda



Fonte: Após 3 anos [...] (2012)⁸⁹.

Conjunturalmente, tanto o evento desta grande enchente (bem como das anteriores e posteriores, posto que o problema é crônico) quanto o poder público em nome do projeto do parque linear resultaram em pressão à população local para a remoção de suas casas. Tal pressão, por sua vez, já existente, uma vez que a área pertence a uma reserva especial de proteção ambiental, a APA Várzea do Tietê, sendo teoricamente ilegal o seu loteamento. Porém, uma vez que o poder público não ofereceu outra alternativa diante da demanda por habitação na cidade como um todo, a ocupação do local foi efetivada segundo os padrões do crescimento urbano periférico.

⁸⁹ Após 3 anos, Jardim Romano relembra enchente que durou meses. *Folha de São Paulo*, 6 dez. 2012. Disponível em: <https://mural.blogfolha.uol.com.br/2012/12/06/apos-3-anos-jardim-romano-relembra-enchente-que-durou-meses/>. Acesso em: 16 fev. 2021.

A questão que se apresenta, neste sentido, é que, de maneiras diferentes, essa conjuntura de pressão revela mecanismos de criminalização da pobreza (Harvey, 2009; Seabra, 2005) cuja responsabilidade pela ocupação da várzea recai sobre os habitantes exclusivamente – como se lhes restasse alguma outra alternativa para existir na cidade. Assim como visto no exemplo dos incêndios da ocupação varzeana de Tiquatira, no Ato 1.

Neste caso, a dicotomia do tratamento da questão das enchentes, sinalizada por Seabra (1987) e Custódio (2002), se reafirma. De um lado, investe-se num aparato técnico da questão que tenta lidar com a regularização das áreas de várzea e sua consequente – e necessária – preservação como parte do funcionamento do sistema hidrológico natural. De outro, a cidade concreta, isto é, a urbanização da área de várzea, é a grande vilã. Em ambos os lados, no entanto, a vida da população parece não ser um elemento constitutivo da questão. Se caso o plano de completa remoção das casas construídas sobre a várzea vigorasse, provavelmente haveria um processo de valorização fundiária, ainda mais com a presença do parque linear e suas benesses.

Enquanto isso, uma significativa parcela da população atingida foi transferida para conjuntos habitacionais do CDHU da região, enquanto outra passou a receber um auxílio-aluguel da prefeitura, de valor simbólico, para morar em outros bairros. Uma outra parcela, no entanto, permaneceu e resistiu, lutando para manter e recuperar suas casas, adaptando-as de diversas maneiras a possíveis novas enchentes. Além disso, era necessário recuperação da saúde: conforme pontua Egute (2016), as enchentes têm consequências sérias para a saúde pública, posto que expõem a população atingida a doenças relacionadas à contaminação da água, doenças respiratórias, riscos de acidentes e, por último e não menos importante, abalos na saúde mental e emocional provocados pelo trauma da experiência.

As memórias e corpos alagados emergem novamente neste Ato em água, através do qual adentra-se os escombros do bairro, em proximidade cada vez maior ao caudaloso rio, como uma espécie de síntese contemporânea de toda uma relação tecida e transformada pela história territorial da cidade.

Imagem 47 – Mapa do percurso do Ato 3 nas ruas do bairro Jardim Romano



Fonte: Elaborado por Padua Pereira e García (2023) com base no Google Earth.

A entrada na parte mais baixa do bairro acontece no fim da Rua Cochonilha e início da Rua Luiz Botelho Mourão. João Nyn e Ana Carolina Marinho anunciam ao público que estão precisando novamente do roteirista do documentário fictício, porque ela mesma havia perdido a direção e não sabia mais o que fazer. Eles discutem para tentar resolver a questão. Enquanto isso, vários moradores já estão posicionados na porta de suas casas. Os atores perguntam a eles se têm alguma ideia sobre o paradeiro do roteirista, e todos respondem que não. O público acompanha a aflição do elenco e o quase deboche dos moradores, que riem da situação; porém, o clima de incerteza não permite saber se ali haveria alguma outra surpresa ou se o espetáculo estaria chegando ao fim.

Não é possível perceber, mas a proximidade das águas é iminente: o rio está atrás das casas onde todas as próximas cenas se desenrolarão. O elenco continua se posicionando entre os moradores sempre com a câmera do tablet em modo de gravação, enquanto o público para diante de um bueiro que jorra água incessantemente – um verdadeiro esgoto a céu aberto. Uma das pessoas paradas em frente ao portão é Junior, morador que é cumprimentado pelos atores e convidado a dar uma espécie de entrevista. João Nyn o questiona a respeito do bueiro, perguntando-lhe se ele sabe que aquilo ali é um rio.

ATRIZ-DOCUMENTARISTA: Do que você está falando? Estamos perdidos no roteiro. Não podemos perder esse set.

ATOR-DOCUMENTARISTA: Mas, isso é maravilhoso. Não perderemos o set! Você não consegue perceber? Estamos nos aproximando do invisível. Esse aqui é o rio? Pergunta a uma moradora do bairro. Você mora em cima do rio? (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 78).

É uma alusão direta ao tamponamento dos rios e à própria ocupação da várzea, que tornaram invisíveis a maioria dos cursos d'água na cidade ao longo do processo de urbanização, como visto no Prólogo. O fato de que Junior literalmente mora sobre uma área alagada intriga João Nyn, que devolve a pergunta ao público. Sequencialmente, ele pergunta se dá pra fazer alguma coisa com aquela água, e Junior responde que sim, dá pra fazer muita coisa: comida, banho, regar as plantas, até amor. O público cai no riso.

A resposta de Junior remete à relação dele com as águas, que é direta; a dimensão do corpo que é obrigado a conviver com uma insalubridade real, e sobre a qual ele reinventa possibilidades para tirar proveito de sua existência com atividades inimagináveis. A reinvenção da vida cotidiana (De Certeau, 1998; Ribeiro, 2013) em situação limítrofe, circunscrita às possibilidades de enfrentar ou não um alagamento repentino.

Juão Nyn continua a conversa com Junior, contando ao público que Dona Jurema, nas primeiras temporadas do espetáculo, é quem participava desta cena e respondia sempre dizendo que era necessário rebolar diante dos percalços da vida. Segundo ela, devemos rebolar aquilo que não serve mais, e o público então é convidado a rebolar junto dos atores e moradores, que vão recitando uma série de coisas a serem “reboladas”, inclusive a enchente.

Diante do rio ali visível em forma de esgoto e bueiro, Paulo Barqueiro e outros atores-moradores são convidados a subir no bote de Paulo e reviver toda a dinâmica que ele organizou com seu bote quando aquele rio havia subido e inundado todas as ruas do bairro. Cercados pelas crianças, Keli Andrade, Adrielli Rezende, Bruno Fuziwara e outros atores se posicionam numa espécie de ilhota de concreto circundada pelo esgoto – que, a depender do dia de apresentação, pode estar jorrando mais ou menos intensamente. Silêncio no set, João Nyn e Ana Carolina Marinho comandam: ação!

Imagem 48 – Rua Cochonilha com Rua Luis Botelho Mourão - No alto, à esquerda (ensaio, 2019), Ana Carolina Marinho e João Nyn na porta da casa de Junior, dirigidos por Jhoao Junnior; à direita (apresentação, 2020), elenco entrevista Junior em cena; abaixo, à esquerda (apresentação, 2019), a cena do bote com Paulo Barqueiro representado por Julio Lorosh; abaixo, à direita, a mesma cena com Paulo Barqueiro representado por si mesmo



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

PAULO: Bom, vamos à história do começo. Antes de eu ter esse bote, minha mãe tinha que levar eu e meu irmão nas costas até onde já não tinha mais água. Mas o mais engraçado é que ela levava eu e ele de bota.

CORO: (Cantando) Bota? Bota pra lá, bota pra cá, bota pra lá, bota pra cá...

PAULO: Continuando: um certo dia, um primo nosso... (Relembra a história). É primo do meu pai, passou em frente à minha casa com um bote. Aí meu pai olhou, pensou e falou:

ATOR-MORADOR 1: Poxa, eu preciso de um bote desses!

PAULO: Então ele foi lá, pegou o endereço onde vendia o bote e foi comprar. No outro dia com o bote em mãos ele me acordou dizendo:

ATOR-MORADOR 1: Levanta Paulo, está na hora do meu trabalho!

PAULO: eu peguei o bote e fiquei com ele amarrado no portão esperando meu pai chegar.

CORO: Ah! Como se fosse um taxi! (Cantando) Bota? Bota pra lá, bota pra cá, bota pra lá, bota pra cá...

PAULO: Meu pai entrou no bote e eu fui remando às cinco da manhã até onde já não tinha mais água. Ele desceu e foi para o trabalho e eu voltei com o bote e com a bota.

CORO: (Cantando) Bota? Bota pra lá, bota pra cá, bota pra lá, bota pra cá...

PAULO: Morrendo de sono...

ATOR-MORADOR 3: Paulo, menino! Vai ajudar as pessoas a carregar as coisas!

PAULO: Estou indo.

ATOR-MORADOR 4: Paulo, estão derrubando a casa da minha ex-sogra!

PAULO: Entra no bote!

ATOR-MORADOR 1: Paulo, minha geladeira está boiando ali, me ajuda pelo amor de Deus!

PAULO: Entra!

ATOR-MORADOR 2: Paulo...me leva ali no cabeleireiro?

PAULO: pode entrar!

ATOR-MORADOR 5: Paulo, leva ali as minhas compras se não eu vou encher a sua cara de bala!

CORO: Lembrando de quem faltava subir no bote, o coro de atores grita pelas crianças do Jardim Romano que espontaneamente assistem ao espetáculo. As crianças! Nesse momento, as crianças participam ativamente da cena quando os atores convidam todas para entrarem no barco da cena. Chega menino! Chega menina! Vem, vem, vem! Todos estão dentro do bote imaginário.

PAULO: Tudo bem, pode entrar...depois de eu levar essa multidão toda o meu maior medo era do bote acertar na madeira!

CORO: Aaaahhhh! Pra lá, pra lá, pra lá, pra lá...ufa!

CORO (CRIANÇAS E ATORES): Cantando

Ia navegando pela enchente abaixo,
quando a madeira se aproximou,
e o pequeno bote do Paulinho quase,
quase virou.
Mas não viroooooou!

CORO: Vem aqui seu prefeito, quero ver você pisar na lama! É, quero ver, quero ver, quero ver!

Todos saem caminhando para a próxima cena

(Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 79-82).

Imagem 49 – Rua Cochonila com Rua Luis Botelho Mourão - Elenco cercado pelas crianças na cena do resgate da comunidade pelo bote de Paulo Barqueiro (apresentação, 2022)



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Em todas as temporadas acompanhadas, notou-se que esta cena funciona dramaticamente como uma inauguração deste Ato 3 e, concretamente, se molda à forma e à estrutura presente do espaço urbano/cênico. Condensam-se, mais uma vez, a cidade, o bairro e o rio como elementos do espaço geográfico em sua historicidade atravessando e fomentando o processo criativo teatral, o qual se traduz na encenação em uma exata conformação com as condições concretas do cenário-cidade.

Na proximidade literal ao grande rio, as histórias representadas vão também se alagando conforme as narrativas sobre o acontecimento da enchente ganham riqueza de detalhes no desenrolar das próximas cenas. Ao mesmo tempo, com tal proximidade das margens – ainda invisíveis e imperceptíveis ao espectador que não conhece o bairro ou que está assistindo ao espetáculo pela primeira vez –, as ruas vão se estreitando, o asfalto passa a ser intermitente, as casas ao redor mais precárias. Percebe-se a mudança na umidade do ar, mais fresco e também muito mais frio nos dias invernosos. A cidade e sua concretude, seu meio ambiente urbano,

compõe, assim, um efeito literal de sentidos (Altamirano, 2018) que se soma à “partilha do sensível” (Rancière, 2009) mobilizado pela experiência artística, neste trecho da trajetória.

O plano-sequência desta última cena conduz o público em forma de protesto até a próxima esquina, como uma forma de introduzi-los na conjuntura dos acontecimentos e situações vividas pelos atores-moradores no contexto das enchentes. O protesto, neste caso, simboliza a resistência da população local, desejando permanecer no local e buscando negociar a resolução da situação de moradia e da própria questão da enchente com o poder público. Além disto, os convida a conhecer a um pouco a dimensão dos dilemas que se sucedem em situações-limite: em meio ao desespero da água subindo com rapidez, salvar os animais domésticos arriscando a própria vida. João Nyn pergunta à equipe (o público, no caso) se está preparada, enquanto o elenco dá cabo da cena:

ATRIZ-DOCUMENTARISTA: Ação!
 ATOR-MORADOR: Bom, eu estava dormindo quando minha mãe acordou.
 ATRIZ-MORADORA (Representando o desespero): A casa está enchendo! A casa está enchendo!
 ATOR-DOCUMENTARISTA: Isso é desespero?!
 ATRIZ-MORADORA: Não! Isso é teatro.
 ATOR-DOCUMENTARISTA: Perguntando às crianças. Isso é desespero?!
 CORO DE CRIANÇAS: Não!
 ATOR-DOCUMENTARISTA: E como é o desespero?
 CORO DE CRIANÇAS: Todas gritam. A casa está enchendo! A casa está enchendo!
 ATOR-DOCUMENTARISTA: Aprendeu agora? Vamos lá então. Ação!
 ATRIZ-MORADORA: Bom, eu estava dormindo quando minha mãe me acordou.
 CORO: A casa está enchendo! A casa está enchendo!
 ATRIZ-MORADORA: Vamos lá galera, 1...2...3...!
 CORO: Três, três, três!
 ATRIZ-MORADORA: Aí, em vez de eu ajudar a minha mãe a salvar as coisas, a primeira coisa que eu fiz foi salvar os gatos porque a gata tinha acabado de dar cria. Aí, eu peguei todos os gatinhos, coloquei dentro de uma caixa, subi a escada e levei lá pra cima.
 CORO: Miaaaaaau!
 ATRIZ-MORADORA: Nesse momento, eu lembrei que a minha vizinha estava viajando e que o cachorro dela estava sozinho, e para ele não morrer afogado porque a água estava subindo e subindo rápido...
 CORO: A casa está enchendo!
 ATRIZ-MORADORA: Eu pulei o portão.
 CORO: A casa está enchendo!
 ATRIZ-MORADORA: Peguei o cachorro no colo.
 CORO: A casa está enchendo!
 ATRIZ-MORADORA: E pulei o portão de volta.
 CORO: A casa está enchendoooooo!
 ATRIZ-MORADORA: Eu não sei como eu fiz isso. Mas, eu consegui! E aí...
 (cantando)
 Foi aquela briga.
 Os cachorros de um lado
 Os gatos de outro
 E a rua cheia, cheia, cheia, cheia,
 Estava na cintura a água,
 Foi uma briga danada.
 Os cachorros latiam de um lado

E os gatos miavam do outro.
 CORO: E aí?
 ATRIZ-MORADORA: É...
 CORO: E aí?
 ATRIZ-MORADORA: É...
 CORO: E aí?
 ATRIZ-MORADORA: É... a minha vizinha viajou...
 CORO: E aí?
 ATRIZ-MORADORA: E eu não tinha com quem ficasse com esse cachorro.
 CORO: E aí?
 ATRIZ-MORADORA: Eu adotei esse cachorro.
 CORO: E aí?
 ATRIZ-MORADORA: Na verdade era uma cachorra.
 CORO: E aí?
 ATRIZ-MORADORA: E eu coloquei o nome dela de...
 CORO: E aí?
 ATRIZ-MORADORA: Três!
 CORO: Por que?
 ATRIZ-MORADORA: Porque ela era uma moradora muito antiga da rua Três.
 CORO: E aí?
 ATRIZ-MORADORA: Que é a rua onde Diane, dona dessa história, morava.
 CORO: Ah! Três! Três! Três! Três!
 (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 82-85).

Imagem 50 – Rua Luis Botelho Mourão (apresentação, 2019) - elenco performa a cena da cachorra da Rua Três, com Bruno Fuziwara interpretando a própria história



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Imagem 51 – Acima, à esquerda (ensaio, 2019), Jhoao Junnior dirige elenco em cena da cachorra da Rua Três; acima, à direita, Bruno Fuziwara interpretando a própria história; à direita (apresentação, 2022), elenco performa esta cena, à esquerda, detalhe do muro cênico com o trecho de *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

O público se diverte com o tom descontraído da encenação, com a alegria com que o ator-morador Bruno Fuziwara interpreta a inusitada situação de salvamento e involuntária adoção de animais, enquanto o coro faz uma espécie de *be-bop* de rap, no momento em que ele começa a cantar o auge do drama vivido na realidade por ele mesmo. Um sol já baixo tinge de dourado os corpos e tapa a visão dos atores e atrizes, que tentam, com a participação das crianças, entoar o drama real num desespero quase alegórico: *a casa está enchendo!* Mas não parecia ser suficiente, era preciso mais ênfase no fato dramático da situação.

No sentido ilustrativo e didático dos desdobramentos e consequências da enchente de 2009-2010, a próxima cena carrega no realismo. Nela, a atriz-moradora Keli Andrade sai gritando de dentro de uma casa e se coloca no meio do público, que se surpreende com sua presença repentina. Ela é dirigida por João Nyn no contexto do documentário fictício, justamente na questão das já mencionadas remoções forçadas, praticadas pela prefeitura com tratores que derrubavam as casas que estavam mais expostas e próximas ao rio. Keli encena uma situação real, vivida por ela e pela ex-sogra:

ATRIZ-MORADORA (Saindo de uma casa e abordando o público): Como é que é?! Um certo dia, eu encontrei minha ex-sogra e ela me disse que o trator da prefeitura parou na frente de sua casa. O homem tinha uma ordem da prefeitura no bolso e dizia: hoje eu vou derrubar a sua casa. Eu boto esse barraco abaixo! [...] Eu não assinei papel nenhum! O senhor não vai derrubar a minha casa! O senhor não vai derrubar. Eu construí essa casa com minhas próprias mãos. O senhor não vai derrubar.!

ATOR DOCUMENTARISTA (Filmando a cena): Isso! Muito bom! Isso! Deixa essa emoção vir à tona.

ATRIZ-MORADORA: Isso não é justo! Não é justo!

ATOR DOCUMENTARISTA: Isso! O espectador quer essa lágrima! Só mais um pouco.

ATRIZ-MORADORA: Gritando. É justo isso? Isso é justo? Perguntando ao público, enquanto se emociona e o ator filma a cena com uma câmera. É justo isso? É justo? É justo? Você acha isso justo? A atriz moradora já está chorando. Uma música começa a tocar ao fundo da cena. A atriz olha para o público, enxuga as lágrimas. Não minha gente, isso não é justo!

(Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 86).

O que se representa nesta cena é o desespero do drama real misturado ao drama teatral, este totalmente ancorado nos fatos concretos e na história da própria atriz-moradora Keli. A experiência urbana trágica é revivida e recontada a cada apresentação, neste caso, com toda a potência da memória dolorosa do acontecimento vivido no bairro por centenas de pessoas. O público se comove, uns se calam, outros passam a interagir diretamente com a atriz respondendo à sua pergunta: não, não é justo.

Imagem 52 – Rua Luis Botelho Mourão - À esquerda (apresentação, 2019), Keli Andrade derrama lágrima em cena sobre demolição de sua casa; a direita (apresentação, 2022), emocionado, espectador (de blusa azul) interage com Keli nesta cena



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

O uso que se faz desta porção do território cênico, nomeado como escombros das águas de acordo com os marcos da enchente e com a proximidade do rio, é diferente do que se faz nas áreas mais altas do bairro. O que se observa aqui é mais ligado às estratégias de sobrevivência e artes da viração, recuperando os conceitos de Ribeiro (2013b). Que práticas e estratégias existem aqui que não sejam concebidas mediante a total necessidade de buscar e arranjar meios de organizar a vida, estando à beira de um grande rio contaminado e engolido pela urbanização? Como manter moradias ameaçadas tanto pelas águas quanto pelas ações de remoção dos agentes públicos? A viração aparece tanto no grito, na imponente resposta que a personagem da vida real dá aos agentes públicos, quanto na chamada da próxima cena, protagonizada pela dupla de MC's Família Nada Consta.

Os MC's Dunstin e Matheus convocam o público, impactado e confuso pela carga de realidade dramática empregada na cena anterior, para seguir em frente de forma alegre, leve e dançante. Novamente, o cotidiano do bairro retorna representado na letra de rap. O corpo de baile regressa, transformando a rua num grande palco em que as janelas das casas se tornam camarotes onde os vizinhos, já atentos ao horário, se amontoam para ver o teatro passar. Em

todas as vezes que este trecho foi percorrido em pesquisa, notou-se que as crianças ao redor sabiam de cor as letras do rap entoado:

Aqui tem toalha na janela
 Quem vai comprar o pão com 'zóio' cheio de remela
 'Nóis é' favela, a rua e a calçada
 Dunstin apresenta o Estilo de Quebrada
 'Xô' te falar, quebrada é quebrada
 Em qualquer lugar tem que ser respeitada
 Se você nasceu nela e sua vida era sonhar
 Em sair da favela e morar no Guarujá
 Beleza, mas nunca se esqueça da sua raiz
 Quando te disseram: Não! Foi a única que te quis
 Me diz se os nordestinos que em São Paulo trampa
 Vê se eles moram no lado nobre de Sampa
 Não!
 Vem tudo pra cá tentar sobreviver
 Nem que seja numa casa na beira do Tietê
 Já na burguesia não tem coletividade
 Só se tiver dinheiro pra poder ter amizade
 (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 89).

Imagem 53 – Rua Luis Botelho Mourão - À esquerda e direita (apresentação, 2020), Família Nada Consta e corpo de baile performam cena musical



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Daquele ponto em diante⁹⁰, o espetáculo transforma em cenário o trecho mais precário e oculto de todo o espaço percorrido – tão oculto que não existe sequer na base de dados do aplicativo Google Maps⁹¹, hoje em dia amplamente utilizado para serviços de localização. De fato, um espaço que escapa ao meio técnico-científico-informacional (Santos, 1996b), micro passagem opaca de uma periferia conectada com o tempo lento. Este detalhe é assinalado na fala de João Nyn e Anna Zêpa na entrada deste primeiro beco, enquanto o público se ajeita para prosseguir. É notável uma certa tensão no ambiente, uma vez que ninguém sabe onde este beco, bastante estreito, dará. A trajetória estará chegando ao fim?

Os atores orientam e direcionam o olhar do público, dizendo sobre o fechamento do percurso e que, a partir dali, o invisível será visto com um olhar apurado, atento aos recortes “sobre tudo o que foi vivido e ainda será” (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 90). Dizem também sobre manter uma escuta atenta, ativando os ouvidos para as memórias que estão inscritas nas paredes sob forma de grafites, poesias e, dependendo da temporada, de dispositivos sonoros estrategicamente localizados nos muros do beco, ecoando gravações de vozes de moradores narrando suas memórias e histórias. Os vestígios dos grafites e inscrições de temporadas passadas, hoje envelhecidos, trazem à tona a passagem do tempo para o lugar e para as diferentes possibilidades de arranjos cênicos ali realizados. No final do beco, há uma cortina vermelha dividindo, literalmente, o público do “palco” que é formado pela próxima rua. Todos aguardam em fila indiana, que é a única forma de atravessá-lo.

⁹⁰ Quando termina o número musical, em algumas apresentações de temporadas antigas havia um pequeno sarau na entrada do primeiro beco, com declamações de poesias breves. Nas últimas, no entanto, as cenas se desenrolaram diretamente em direção ao beco.

⁹¹ Disponível em: www.maps.google.com.

Imagem 54 – Beco entre a Rua Luis Botelho Mourão e Rua Rio do Sono - No alto, à esquerda (apresentação, 2019), cachorro observa a passagem de espectadores na entrada do beco; à direita (ensaio, 2019), crianças do bairro aguardam atrás da cortina cênica no final do beco. Abaixo, à esquerda (apresentação, 2019), o ator Cleyton Dailim performa no muro do beco; à direita (apresentação, 2022), João Nyn e Anna Zêpa orientam o público a avançar sobre o beco



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Juão Nyn está segurando as cortinas e chamando o público por “ladies and gentleman”, para anunciar o show da *dragqueen* Dhiana D’Água, do Coletivo Acuenda⁹², criada e vivida por Bruno Fuziwara, ator-morador. Neste ponto, há uma das mais expressivas mudanças na concretude das formas do espaço urbano que o espetáculo acompanhou. Ao sair do beco, olha-se para a esquerda e (nas primeiras temporadas) dava-se de cara com o imenso rio pela primeira vez. O impacto no público é grande, pois davam-se conta da proximidade física com este personagem tão central na história que se está contando – a da cidade, a das pessoas, a do espetáculo. Evidencia-se, inequivocamente, o cenário vivo e orgânico, atravessado pela própria urbanização enquanto processo.

Até a temporada de 2016-17, a cena se desenrolava da seguinte forma: Dhiana d’Água gritava desesperadamente por socorro, surgindo do meio do matagal em plena várzea do rio, como se estivesse se afogando. Enquanto isso, os atores-guias continuam conduzindo o público a avançar, notando que “o rio não é mais o mesmo, mas ele continua exercendo seu poder de atração” (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 91). Nas demais temporadas, com a mudança do espaço urbano, Dhiana D’Água então sai detrás das casas que foram construídas sobre o matagal varzeano. A cada temporada, a cena é devidamente adaptada às condições de adensamento construtivo deste espaço, e já quase não era possível avistar o rio durante as temporadas 2019 e 2022. A representação é o salvamento da personagem, que ressurge da lama para dançar e performa junto de duas das bailarinas uma coreografia de uma música pop-funk brasileira muito popular. Com direito a troca de perucas e saltos em cima de um grande tronco de árvore, que serve de banco em frente às casas e barracos, a cena é um verdadeiro *show drag* e empolga o público.

Nota-se que, em algumas apresentações, quem dispôs a caixa de som para a música foram moradores que estavam socializando na rua durante o fim de semana. Em outras, houve o compartilhamento do espaço com carros que estavam tentando estacionar, pessoas que apareciam nas janelas dos barracos e casas, e toda sorte de intervenções espontâneas externas ao espetáculo, mas que são absorvidas diretamente por ele de forma orgânica e improvisada, como ocorre em todo o percurso, inúmeras vezes. Ao fim do número, Dhiana e as bailarinas saem de cena detrás dos casebres.

⁹² O Coletivo Acuenda é um coletivo oriundo do Estopô Balaio, mas que também atua de forma autônoma. É formado por artistas locais que performam *drag-queens*. Sua pesquisa artística e ações culturais visam fortalecer a cultura LGBTQIA+ nas periferias, como o Cabaret D’Água. Mantém uma produção no campo audiovisual e teatral, além de promover diversas atividades com a comunidade na Casa Balaio.

Para pensar a importância da construção dessas personagens reais, representadas por seus próprios artistas-moradores e criadores, como Bruno Fuziwara, Paulo Barqueiro, Keli Andrade e Adrielly Rezende, é necessário considerar, conforme sugere Viganó (2017, pg. 129), o amálgama composto por seu processo de formação artística, suas corporeidades e a expansão de ideias mediada pelo teatro. Para a autora, há uma dialética do teatro do Estopô Balaio que se faz entre o par teatro e água, resultando na síntese representada pela resignificação da vida a partir de novas experiências e sentidos no próprio espaço do bairro (Viganó, 2017). Há uma camada subjetiva e existencial das relações humanas que aflora a partir da poética transformada em política, mediada pela dimensão estética – razão de ser do teatro.

Estes corpos periféricos carregados de experiências singulares superam a tecnoesfera opressora a partir da psicoesfera (Santos, 1996b), recriando-a e comunicando-a em cena. Além disso, como sugere Boudreau (2022), estas corporeidades expandem seus vínculos locais expressando suas experiências no espaço urbano através da emoção. No caso de Dhiana, a travesti aquática reemerge do rio para sobreviver dançando, porém, revelando uma relação conflituosa com esse corpo d'água que quase destruiu a casa de Bruno Fuziwara. Para Viganó (2017, p. 132), a cena de Dhiana representa o “transbordamento de um corpo territorializado”.

Imagem 55 – No alto, à esquerda (ensaio, 2019), Bruno Fuziwara interpreta a travesti Dhiana D'Agua; à direita (apresentação, 2019), crianças observam da porta de casa a performance de Dhiana; abaixo, à esquerda e direita, Dhiana performa com as bailarinas (apresentação, 2022)



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Detrás das casas ressurgue quase todo o elenco, puxado pela atriz Adrielle Rezende, entoando um cântico-ritual de origem nordestina que joga luz à ancestralidade do bairro, a partir do depoimento de uma moradora que contou (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 91) o que havia ali, justamente naquele recorte mais próximo ao rio, séculos antes da urbanização chegar. Adrielle Rezende, ao término do cântico-ritual que sobe a rua em direção ao público, dá o seguinte texto:

ATOR-MORADOR: Há cento e cinquenta anos atrás o bairro Jardim Romano era nada mais nada menos que uma fazenda, a fazenda do Senhor Romano. Há mais de cento e cinquenta anos esse beco era o lugar dos negros, morada dos escravos, esse beco era o lugar da senzala. Há cento e cinquenta anos esse beco era lugar de sofrimento, casa de tortura, casebre da solidão. Agora esse beco é o beco da Rata. Rata é uma pequena deusa poetisa, aqui do Jardim Romano, que vomita suas poesias pelas paredes e os silêncios. Aqui é evocada a energia mitológica desse lugar que jamais será esquecida. É no silêncio desse beco que Dona Raimunda encantou-se em rio. É no silêncio desse beco que um saxofone toca canções em outras harmonias. É no silêncio desse beco que as poesias sangram pelas paredes. É no silêncio desse beco que até hoje pode-se ouvir os gritos ensurdecedores daqueles que clamam por um pedaço de terra à beira de um rio sujo. Nesse momento da trajetória, é preciso estar atento para mergulhar nas palavras evocadas pelas paredes, pela alma de Rata, de dona Raimunda e de todos os que aqui passaram. Avancem!
(Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 91-92).

Este trecho da dramaturgia faz alusão a uma etapa específica da história territorial da região do Jardim Romano. Conforme exposto anteriormente nesta tese, a região que hoje compreende as bordas do município de São Paulo era ocupada por fazendas produtoras de hortifruti e de outras culturas agrícolas até meados do século XX⁹³.

A questão do acesso à terra, coligada à questão agrária e da escravidão como fatores intangíveis da formação socioespacial brasileira, aparece aqui enquanto memória que é recontada a partir de suas inscrições tanto no espaço quanto na presença dos moradores que descendem diretamente dos povos escravizados. As periferias são atualmente os espaços onde mais se representam as feridas ainda abertas das históricas desigualdades socioespaciais brasileiras, e no Jardim Romano não é diferente.

⁹³ Não foram encontradas fontes históricas que comprovem, de fato, que propriedades agrícolas teriam produzido no sistema escravocrata neste local. Neste caso, é a oralidade da história urbana que levanta essa possibilidade.

Imagem 56 – No alto, à esquerda e à direita (apresentação, 2022), elenco performa o cântico nordestino puxado por Adrielly Resende



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Ao fim desta cena, a atriz conduz o público ao próximo beco, ainda mais estreito que o anterior, de tal modo que sua entrada passa quase despercebida a quem não conhece o lugar. Ela pede que o público o atravessasse sem falar. A invocação ao silêncio, naturalmente, não é alcançada. O ambiente ruidoso do bairro se interpõe entre ondas sonoras difusas, que partem desde brincadeiras infantis, cachorros, galos, caixas de som de casas e de pessoas que estão na rua. Em todas as apresentações, as oscilações sonoras do ambiente urbano variam entre estes emissores, os quais marcam presença em toda a área percorrida pelo espetáculo. Além disto, não é à toa que a atriz-moradora atenta à necessidade do silêncio, ao adentrar este estreitíssimo beco, a sensação é de alcançar não só os escombros das águas, mas também as próprias entranhas do bairro em direção à mais circunscrita das dimensões íntimas de existência concreta: a casa.

Bem no meio do beco, é diante da porta da casa de Dona Maria e Seu Antônio que o público é orientado a se acomodar, em fila indiana. Ali, o diretor (ou a atriz/ator que o substitui em cena, como Anna Zêpa) apresenta o público aos residentes. Nas temporadas de 2014 a 2016,

era Dona Maria, uma senhora idosa e negra, quem os saudava e oferecia café, tímida. O diretor conta ao público que ela mora ali há mais de trinta anos.

No diálogo, ela responde que morava na parte mais alta do bairro, aquela mais próxima da estação de trem. Há quinze anos sua família conseguiu a pequena casa no beco, própria, porém, bem próxima ao rio. Ela também conta que trabalhou como empregada doméstica em “casa de família”, ao que o diretor interpõe: “agora a senhora trabalha na sua própria casa”. Em seguida, ele diz:

A casa é o nosso primeiro cosmo. É ela o nosso primeiro exercício de convívio e de mundo. Ela faz parte do nosso imaginário de abrigo e proteção. Aqui a casa perdeu esta função, pois quando o rio avançou ele levou os desejos e sonhos de moradia que continuam se erguendo no medo. Aqui a espera é uma ação. Esperar o rio. Esperar a cidade cumprir a sua disfunção de opressão. Aqui se espera. Se ergue sonhos em estado de espera. O rio evoca a espera. A imagem da espera é a da casa. Se trabalha uma vida inteira esperando-se pacientemente o dia em que uma casa na beira do rio seja possível. Por aqui eu agradeço e peço que guardem esta imagem, a casa. Pois nesta cidade ela se ergue em lugares inimagináveis.
(Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 92-93).

Esta cena-encontro é das mais sensíveis do espetáculo. Com o falecimento de Dona Maria, quem a sucedeu em cena foi seu esposo, Seu Antônio. Dona Maria passou a integrar, nas temporadas seguintes, mais uma das pessoas “encantadas” do bairro, a quem sempre é deixada uma rosa branca em reverência.

As mortes são elementos muito marcantes da trajetória do espetáculo, na medida em que a memória sobre o que foi vivido antes e depois da existência do contato com o Coletivo é parte constituinte das cenas originais, bem como da adaptação necessária após o desaparecimento destas pessoas. A forma simbólica da flor, bem como a menção nominal às histórias destas pessoas, constituem fragmentos importantes que não se desintegram da obra, da mesma forma que não se desintegram totalmente dos espaços que ajudaram a formar na cidade. A passagem do tempo e seu efeito incontestável às metamorfoses dos corpos e dos espaços se inscreve no uso que é feito dos territórios, o qual é base para o processo criativo. É o que diz o seguinte trecho da dramaturgia:

O espetáculo ficou em cartaz durante três anos [oito no total]. Nós vimos as crianças virarem adolescentes no bairro durante os sete anos de residência artística [doze no total]. Nós vimos meninas se tornarem mães. Nós vimos casas se erguerem e desaparecerem às margens do rio. Nós vimos capivaras, galinhas d’água e aves sobrevoando o rio fétido. E nós, também, nos despedimos. Dona Raimunda encantou-se e na última temporada do espetáculo ela estava presente no olhar de saudade de seu marido Antônio (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 92-93).

Imagem 57 – Beco entre a Rua Rio do Sono e Rua Cidade dos Reis; no alto (apresentação, 2019) e abaixo (apresentação, 2022), Anna Zêpa apresenta Seu Antonio ao público disposto em frente à sua casa



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Seu Antonio segue mais ou menos a mesma narrativa sobre a dimensão da casa, porém, também dando ênfase à memória de Dona Maria, mostrando uma antiga fotografia dos dois juntos ao público, que costumeiramente se emociona nesta cena. É a partilha de sua história ressignificada, mas ainda em curso entre o que restou como memória e o que ainda é passível de transformação – que é o próprio devir naquela circunscrição de um espaço à beira-rio que se modifica rapidamente e que é invisível até mesmo para o hiper controle das tecnologias da informação.

O complexo processo de urbanização acelerado da metrópole, que desencadeou vários tipos de crise, como a habitacional e a ambiental, alcança aqui a menor escala possível dentro dos dispositivos cênicos. Quando o público, em silêncio, presta total atenção à fala baixa e tímida de Seu Antonio, parece alcançar a sensação mais próxima da vivência de habitar com dignidade o confinamento de lugar entre um rio enorme e sujo, dentro de um bairro da extrema periferia. É comum que alguns peçam para tirar uma foto com Seu Antonio, antes de seguirem a indicação do diretor ou da atriz para avançar no percurso.

Na saída deste beco, durante as primeiras temporadas, chegava-se diante do rio em sua maior escala, numa região que é conhecida como ciclovia – um projeto não concluído sobre a margem não urbanizada do Rio Tietê. Os registros e depoimentos dos integrantes do coletivo descrevem as fortes diferenças entre o que era a paisagem local em 2014, quando o espetáculo estreou, e como este espaço foi se tornando ocupado por casas ao longo destes anos⁹⁴. De 2017 para cá, observamos tais mudanças a cada temporada. Desde pequenos casebres, cocheiras para cavalos, área de horta e até pequenos bares foram construídos no local onde se dá a penúltima cena, protagonizada por Seu Vital.

A cena começa com Ana Carolina Marinho, João Nyn e Seu Vital⁹⁵ sentados num banco debaixo de uma árvore, de costas para a ciclovia (estradinha de terra) que leva à margem do rio, onde estão o corpo de baile e o elenco performando uma caminhada lenta, quase pausada. Ao redor, as casas, bares, transeuntes e até cavalos casualmente participam e compõem a paisagem cênica. Eles estão cantando o clássico do cancioneiro popular “Assum Preto”⁹⁶, tocada por Seu Vital na sanfona. O público se acomoda para assistir à cena.

⁹⁴ Imagens de temporadas mais antigas estão disponíveis no site do Coletivo do Estopô Balaio e no seu canal do YouTube, respectivamente: www.coletivoestopobalaio.com.br e <https://www.youtube.com/@EstoPOBalaio>

⁹⁵ Nas penúltimas temporadas, também estava presente sua esposa, Dona Alice, que faleceu durante a pandemia.

⁹⁶ Popular canção composta por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga.

Imagem 58 – Final da Rua Rio do Sono, começo da Ciclovía; no alto, à esquerda e direita (apresentação, 2019), Seu Vital, Ana Carolina Marinho e João Nyn na cena da espera; abaixo, à direita e esquerda (apresentação, 2022), crianças participam da cena, e morador do bairro cruza o espaço em meio ao público



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Imagem 59 – Final da Rua Rio do Sono, começo da Ciclovia; à esquerda, crianças participam da cena; à direita, em cena, Anna Zêpa oferece rosa branca à encantada Dona Alice, esposa de Seu Vital, atrás de moradores do bairro que assistem à cena (apresentação, 2022)



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Os dois atores-estrangeiros fazem várias perguntas para Seu Vital, numa espécie de entrevista, na qual ele retoma sua história de migrante, de trabalhador rural a metalúrgico, até chegar ao atual ofício de artista. Seu Vital pergunta aos atores se ele é mesmo artista, e todos concordam que sim. Nesse momento, os três cantam e tocam uma música composta por Seu Vital e Ana Carolina Marinho chamada *Tem alguém com saudade*, que fala sobre distâncias, sobre cartas que não levam cheiros das pessoas queridas, mas que levam histórias, pedaços de quem está longe na forma de letras no papel.

A canção, que retoma o aspecto da migração comum entre os componentes do grupo e da população do bairro, reafirma o Jardim Romano como um espaço repleto de saudades, moradas dos que mantêm vínculos a léguas de distância. E então, a conversa sobre saudades vira uma reflexão sobre o ato de esperar. Os atores conversam e trocam com o público as noções sobre o que é a espera, compartilhando um momento do processo criativo que realizaram anos antes naquele mesmo lugar, na estradinha de terra à beira do rio.

Tratava-se de um exercício de abordagem aos transeuntes, que ao passar eram questionados sobre: *o que é a espera para você?* Entre as reflexões sobre as várias nuances do

que é esperar, eles relatam situações engraçadas e outras até constrangedoras sobre o ato de esperar, todas muito diferentes. E essas conversas compuseram a dramaturgia desta cena.

Em dado momento, os atores sintetizam a espera como uma postura inerente àquele lugar, naquele instante chamado de *Macondo Romano* por João Nyn, em referência ao realismo fantástico da obra⁹⁷ do colombiano Gabriel García Márquez. Espera-se por muita coisa, espera-se por mudança, espera-se por Godot⁹⁸, espera-se pela vida e pela morte, ao que João Nyn diz que: “Esse espetáculo sempre foi sobre morte, dos nossos e dos rios, que foram cimentados...[...], no entanto, a vida urge. Sigamos!” E então, o texto da dramaturgia é retomado:

ATOR: Mas as respostas mais intrigantes eram das crianças. Um dia passaram quatro por aqui e eu perguntei: o que era a espera? Elas me olharam, levantaram os ombros, brilharam os olhos e saíram rindo. O ator pergunta a alguma criança do bairro que está assistindo o espetáculo. O que espera um pescador na frente de um rio?

CRIANÇA: Peixe.

ATRIZ: Desse rio?

CRIANÇA: Não.

ATRIZ: E o que espera esse rio?

CRIANÇA: Uma limpeza.

ATRIZ: O que espera uma pipa no céu?

CRIANÇA: Vento.

ATRIZ: E o que mais?

CRIANÇA: Ser cortada.

(A criança faz alusão ao cerol que se passa nos fios para cortar as pipas quando elas estão flanando no céu.)

ATOR: Então, Corta! Plano Final.

Tomada única: Final da trajetória.

Os atores batem as mãos fazendo alusão às claquetes usadas no set de filmagens e saem correndo pela estrada que margeia o rio (Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 97).

A partir daqui o espetáculo avança para o final de seu percurso geográfico, à margem do rio, onde se desenrolará o seu desfecho. A última cena começa com o público seguindo os passos do elenco e corpo de baile, na estrada de terra. É aí que o contato totalmente direto do público com o rio se dá. A amplitude do espaço se torna imensa, posto que se vê em extensão a paisagem aberta, com construções baixas, apenas vegetação ao longo das curvas do rio – neste trecho em seu estado mais parecido com o natural. É uma mudança significativa de ambiente: dos escombros urbanos que serviram de cenário para as últimas cenas, entre vielas e becos estreitos, para o vento constante da margem, para a apropriação efetiva do espaço da várzea.

⁹⁷ *Cem Anos de Solidão*, romance publicado por Gabriel García Márquez em 1977.

⁹⁸ Referência a *Esperando Godot*, obra teatral escrita por Samuel Becket publicada em 1952.

Em temporadas de pipas, este é o espaço mais disputado pelos pipeiros, devido à perfeita condição para empinar seus brinquedos de papel, atividade maiormente possível em áreas periféricas da metrópole.

No meio do caminho, os atores-moradores Bruno Fuziwara, Adrielly Rezende e Paulo Barqueiro encontram-se parados de costas para o público, já em cima da vegetação às margens do rio, apoiados em entulhos e outros tipos de materiais ali descartados. Eles começam a conversar com o rio. Segundo consta na dramaturgia, eles estão representando uma criança e um antigo morador, entoando falas baseadas em seus depoimentos, colhidos durante o processo criativo do espetáculo. Eles falam sobre o passado e o presente no bairro, entre memórias que vão da enchente à experiência migrante:

ATRIZ-MORADORA: A gente aqui é assim, moço, de poucas e precisas palavras... quase nem fala...

ATOR-MORADOR: Nada, nada, nada, nada. Quando eu cheguei aqui, não tinha nada, nada, nada... Como nada? Tinha eu. Tinha o rio, não muito limpo, onde eu pescava, o mato alto, eu capinava... Terra valia ouro, eu aterrava, enfim... Não tinha nada, nada, nada, só eu...

ATRIZ-MORADORA: Sonho mesmo eu tinha um... só um, unzinho só... mas esse sonho eu não largava não... Eu ia é engordando, engordando ele, feito peru que a gente cria pra ceia de Natal... meu sonho era esse: o de ir ver meus primos lá no Norte, meu vô... eu perguntava: mãe lá no Norte chove, ela dizia: não minha fia lá no Norte num chove não, lá é seco...

ATOR-MORADOR: Aqui só o brejo! Onde eu bicho, eu sapo, eu caça, eu peixe morava... No nada, tudo. Tudo, tudo, tudo longe, tudo difícil... Tudo, tudo, ô lugarzinho feio...

ATRIZ-MORADORA: Tinha saudade. Saudade é querer brincar com alguém e não poder... quando a enchente veio eu tava na escola... aí minha mãe ligou pedindo pra me liberar... eu não sabia nadar... aí ela foi pegou meu braço e me segurou... porque aquela água ia me levar, porque aquela água não tava de brincadeira não, moço.

ATOR-MORADOR: Feio e bom de morar! Está ouvindo? O barulho do mar... Mar? No brejo? Mar de gente, mar de enchente... Terra, terra, terra...

Terra firme!

(Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 98).

O texto desta cena é uma espécie de síntese dos eixos mais essenciais do espetáculo: a vida no bairro, atravessada pelas memórias migrantes e pela experiência da enchente. As dimensões do corpo e do uso do território, aqui, são evidenciadas a partir dos relatos que subsidiam a dramaturgia: as poucas palavras de quem enfrentou distâncias geográficas e lida com diversas formas de preconceito contra sua origem na cidade; o testemunho de um espaço recém-urbanizado e organizado em geral pelas próprias mãos dos moradores; a convivência com a saudade dos que não migraram; a lida com a várzea e seus ciclos de inundação natural, a adaptação a um novo clima e a uma natureza que outrora estava em outro estágio de transformação; a interrupção da vida cotidiana e do lúdico do brincar num espaço até então

menos invadido pela urbanização e que, no entanto, ocasionou e foi invadido pela própria inundação; a relação com as águas de um rio que é grande o suficiente para ser chamado de mar de enchente, num lugar que é considerado feio, mas que é bom para morar. Incrivelmente, o bairro é um lugar satisfatório e acolhedor, mesmo diante de todo o drama das inundações, da tragédia urbana. E segue:

ATRIZ-MORADORA: Lembro também que quando não chovia por aqui, a festa de Natal era na rua, a ceia se derramando pelas calçadas... Hoje não, hoje a ceia vai ser todo mundo apertadinho aqui na laje... Lembro que quando não chovia por aqui, meu pai fazia um chuveiro de garrafa de Coca-Cola com a mangueira e a gente brincava, que brincar assim com a água é bom demais... Quando a água está assim pra brincadeira é bom demais... Mas quando veio a enchente...

ATOR-MORADOR: Baixou, a água da enchente baixou... Caiu tudo no bueiro do tempo: até o corpo do menino que ninguém mais achou, caiu no rio, caiu no esquecimento...

ATRIZ-MORADORA/ATOR-MORADOR: E depois da água, bom, e depois da água...Veio a lama...

A atriz-moradora sai de perto do rio e segue correndo pela estrada gritando.

ATRIZ-MORADORA: Seu Zé! Seu Zé!
(Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 98).

Imagem 60 – Final da trajetória, margens do Rio Tietê; à esquerda, Bruno Fuziwara (apresentação, 2019), Adrielly Resende e Paulo Barqueiro, à direita (apresentação, 2022), performam em frente ao rio



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

O público segue a atriz e eis que alcança o local exato da cena final. Sobre os escombros concretos das águas, materializados em pilhas de entulho e lixo que permanentemente repousam sobre a margem do córrego Três Pontes, braço do Tietê, de frente para um bairro periférico do município de Guarulhos. O elenco está todo reunido em cima destes entulhos, de frente para o rio poluído, enquanto espera o público se posicionar diante dele, num patamar mais elevado da estradinha, de costas para casebres precários. Crianças empinam suas pipas em ambas as margens. É fim de tarde, e em dias ensolarados o poente sobre o cenário completa em luz natural a poética do desfecho do longo percurso. A paisagem é bela, a um só tempo distópica e utópica.

O poeta Emerson Alcalde, caracterizado como Seu Zé, trajando camisa, chapéu, suspensório, sapatos e calça branca, está em cima de um bueiro que fica exatamente ao lado dos entulhos na beira do rio, como se fosse um púlpito. Este personagem se diferencia de todos os outros primeiramente pelo figurino, que, ao contrário dos demais, não está “coberto” de água nem de lama, e também por apenas flunar pelas ruas enquanto as cenas se desenrolam no percurso até chegar à margem do rio. Este Seu Zé é inspirado em Zé Pilintra, uma entidade pertencente à umbanda, popular religião de matriz afro-brasileira, muito presente nas periferias. Emerson, ou melhor, Seu Zé, passa a declamar o poema “É da habitação invisível”, composto por ele especialmente para este espetáculo:

Existir é morrer e não existir é desaparecer
 REDES, REDES que há vida
 Se há redes ligam-se vidas
 Redes lançadas que o tempo é marcado pelo sol e pela pele
 Não é pelo adereço do pulso

O rio não é mais o mesmo, então eu sou outro homem
 Apareço e permaneço nesta pedra
 Todos os Santos dias, noites em claro
 Cloro nas sanguessugas de câmaras e microfones
 NO AR!
 Pimenta nos olhos do rio é refresco sem líquido
 Muretas para proteger-nos da água
 Mureta, o segurança que protege o patrão

Eu sou o Zé
 Nós somos os Zés
 Zé, zé, zé é o que é
 Zé é você e eu, nós

Nóis junta nós juntam
 Nós de costuras
 Provocando em nós fissuras
 Procurando Zé pelas ruas
 Encontrando-o dentro de nós
 Entrelaçados em redes
 Se pondo neste ponto do mundo

Alvorecendo e enoitecendo
 Invocando, evocando

Admiro os sapos, eles habitam os dois mundos: água e terra
 Há um abismo entre os dois
 E estamos neste limbo
 Existir é morrer e não existir é desaparecer

Nossa trajetória segue sinuosamente
 Ou você se canalizou?⁹⁹

Imagem 61 –Final da trajetória, margem do Rio Tietê; a esquerda e direita, o poeta Emerson Alcalde declama poema sobre os entulhos em frente ao rio



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

O poema de autoria de Alcalde retoma e referencia diversos aspectos e signos do espetáculo. É possível notar desde o início a máxima filosófica sobre espaço e tempo, vida e morte, provocada desde o prólogo no trem: “*existir é morrer e não existir é desaparecer*”. A invisibilidade das formas de vida no bairro periférico: a distância geográfica, os corpos e histórias migrantes marcados pelos deslocamentos e pelas enchentes; o rio poluído que agoniza, mas não morre; tudo é invisível aos olhares hegemônicos da metrópole, portanto, não existem.

⁹⁹ Alcalde (2014).

A tragédia urbana que os colocou no ar em rede nacional, alagados, explorados, como audiência que alcança plena visibilidade ao enfatizar sua dor e o drama de sua vida real.

E, no entanto, é a arte que atravessa a trivialidade da vida ordinária de vários Zés. Todos ali são Zés: são o que são, fragmentos de experiências corpóreas inscritas num território em uso que se faz e se refaz em múltiplos sentidos, da apropriação efetiva através da arte e seus dispositivos estéticos, imagéticos, sonoros e linguísticos. As redes que se formam entre habitantes que reinventam o viver cotidiano em arte e ressignificam suas próprias memórias em narrativas outras, que por sua vez se transmutam em cenas, coreografias, performances, grafites e poesias.

Mudanças são perceptíveis para quem consegue acompanhar a trajetória do bairro junto do espetáculo, onde ambos se fundem na experiência teatral. E as pessoas que convivem com o rio mudam junto com ele em trajetórias não lineares, tal qual a vida costuma ser, num percurso cheio de meandros, naquele raro trecho urbano onde o rio não é canalizado. O elenco, virado para o público, interpreta a canção “Rio Menino Malandro”, composição de Jhoao Junnior e João Nyn:

Rio Menino Sorriso
Deixa a vergonha de lado
Dance um pouco comigo
Não fique assim tão parado

O tempo inteiro
Fiquei calado
Você no canto
Escuro e amedrontado

Rio Menino que espera
Escondido aí embaixo
Deu a volta em mim
Num abraço apertado

Rio Menino Malandro
Avançou pro meu lado
Eu ingênuo e quieto
Fiquei desencantado
Eu que choro aqui
Molhado e realizado
Me despeço de ti
Mas te levo guardado

Eu que rio assim
Todo despedaçado
Me despeço de ti
Mas te levo guardado

(Coletivo Estopô Balaio, 2018, p. 100-101).

Imagem 62 – Final da trajetória, margem do Rio Tietê (apresentação, 2019); acima, elenco reunido sobre os entulhos enquanto o poeta Emerson Alcalde declama poema; abaixo, Keli Andrade, com microfone, recita sua homenagem ao rio enquanto elenco canta



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Imagem 63 – Final da trajetória, margem do Rio Tietê (apresentação, 2019); acima, elenco reunido sobre os entulhos, vestido com capas impermeáveis em dia chuvoso, enquanto o poeta Emerson Alcalde declama poema; Abaixo, elenco performa a canção “Rio Menino Malandro”



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Imagem 64 – Final da trajetória, margem do Rio Tietê (apresentação, 2022); acima, elenco reunido sobre os entulhos, enquanto público acompanha cena final; abaixo, (apresentação 2022), sombra do público sobre os barracos em frente ao rio.



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Ao final da canção, em algumas temporadas acompanhada de saxofone, em outras pelo violão de João Nyn, o elenco de atores e atrizes chama o rio: *“ei, rio, você aí!”* Começam a declarar, um a um, sentimentos, segredos e muitos agradecimentos a esse corpo da natureza: *“rio, você invadiu minha casa, mas construiu em mim todos os meus sonhos”*, diz, por exemplo, a atriz-moradora Adrielly Resende. Em todas as declarações, é exaltado o poder de transformação que o rio e sua história, junto daquela cidade, tiveram sobre a vida real de cada componente do Coletivo. E, por fim, quando público começa a aplaudir e ovacionar o final da apresentação, o grupo todo se vira ao mesmo tempo para o rio e se curva em agradecimento a ele, surpreendentemente, para somente depois se virar e repetir o mesmo gesto ao público.

Imagem 65 – Final da trajetória, margem do Rio Tietê (apresentação, 2022); elenco interpreta a canção “Rio Menino Malandro”, última cena do espetáculo.



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

Este ato final de agradecimento ao rio simboliza em cena e em cenário concreto a recuperação da relação direta com as águas, a união cabal do trágico com o lúdico, reformulando a síntese dialética da perda e do ganho em relação ao rio e às várzeas assinalada por Seabra (1986). Na trama de sua história territorial, a cidade perdeu o espaço das várzeas – rico em possibilidades múltiplas de uso, de condições objetivas de existência como espaço produtivo, de manutenção da subjetividade através do lúdico, do criativo como espaço social – para ganhar

em modernização (eletricidade, espaços urbanizáveis, infraestrutura viária, geração e circulação de capital). A síntese, nesta obra, se subverte: ganha-se na aproximação direta com o rio, ressignificando a tragédia coletiva: o drama da cidade se transforma em outras possibilidades de uso do território e do corpo, em novas geografias da existência, através da arte.

Imagem 66 – Final da trajetória, margem do Rio Tietê (apresentação, 2022); elenco reverencia o Rio Tietê ao final do espetáculo



Fonte: foto de autoria da pesquisadora.

O rio, finalmente, é reverenciado em sua condição de verdadeiro protagonista dessa tragédia urbana, e não mais como o antagonista da cidade durante seu processo de urbanização, por sua vez representado em todo este espetáculo.

EPÍLOGO

Conclusões

O percurso desta pesquisa permite concluir que a periferia é um espaço propício para a configuração de novas territorialidades (Haesbaert, 2004) na contemporaneidade, sendo a arte um meio e uma possibilidade de formação e transformação de trajetórias. É a partir de um uso subversivo do território, inventivo de formas criativas de resistência (Ribeiro, 2010), que vão se construindo discursos e ações divergentes à racionalidade hegemônica (Santos, 2000), na qual uma histórica narrativa cidadina coloca as periferias somente como territórios de violência e exclusão.

Estas territorialidades lúdicas (Ribeiro, 2010) podem construir formas de superação, inclusive, de uma constante característica mimética dos instrumentos do planejamento urbano, os quais se adaptam aos ensejos dessa mesma racionalidade dominante, já problematizada por Milton Santos. Assim, pensar e praticar a cidade através desta ludicidade territorial ilumina os espaços opacos, fortalecendo novas identidades e vínculos sociais de alteridade ao congregar os “muitos outros” (Ribeiro, 2010). Essa alteridade consta na “[...] proposição de cenas e textos urbanos, concebidos em resistência aos meios imagéticos e imaginativos usados no exercício do poder” (Ribeiro, 2010, p. 68).

Nesta mesma direção, quebra-se um paradigma à medida que as periferias tornam-se um novo centro de produção cultural (Raimundo, 2017), inspirado em e inspirador de um pensamento crítico disruptivo e conectado com tais territorialidades lúdicas. Se a cidade é uma obra coletiva (Lefebvre, 1968), é sob esse pensamento crítico construído coletivamente e territorializado que se delineiam e se projetam as aspirações de uma cidade mais libertária e justa.

Deste modo, estaria se construindo uma metanarrativa sobre a cidade (Santos, 2000) formada pela experiência cotidiana individual e coletiva no território, propositora de outras racionalidades, conectando-se, assim, com o que seria o período popular da história (Santos, 2000). Recriam-se desígnios de uma existência possível, sendo observadas mudanças em trajetórias de vida, considerando a periferia como lugar privilegiado da práxis política. Seriam esses novos usos do território periférico que construiriam novas geografias a partir das existências (Santos, 1996a; Silva, 2013) destes *sujeitos periféricos* e corporificados (D’andrea, 2013; Ribeiro, 2013).

É necessário considerar, portanto, a importância da dimensão cultural e artística e sua centralidade nas ações. A cultura torna-se um canal legítimo de formação de sujeitos que

almejam a prática cidadã na disputa por políticas públicas e decorrentes transformações. Por isso, não há como pensar a formação de uma rede de coletivos culturais sem considerar o impacto das políticas públicas em toda sua trajetória. As ações culturais, a partir do uso do território, conferem uma ampliação de sentidos a percepções dos *sujeitos periféricos* enquanto sujeitos políticos. Deste modo, a capacidade de mobilização e participação se alarga enquanto potência para a transformação social e para novas possibilidades para a experiência urbana.

Horizontalmente configurado em rede, este novo arranjo contra-racional (Santos, 1996b) encontra nas atividades culturais sua expressão e, na luta política, o seu mote. O território como prática e como léxico para os coletivos culturais direciona a produção cultural periférica contemporânea para a formação de um projeto de cidade, cujo sentido é disputado entre diversas instâncias, inclusive com o Estado.

A produção cultural periférica, em sua trajetória, é cercada de alguns dilemas objetivos e subjetivos. A superação cotidiana de obstáculos relacionados às mais básicas condições objetivas de existência é uma constante para os sujeitos que protagonizam, há décadas, a sustentação dessa rede. Este é um desafio perene, uma vez que tais condições continuam precárias para os que atuam na linha de frente das ações culturais periféricas. Nos últimos anos, houve um impacto drástico no setor de produção cultural como um todo, diante do crescimento do conservadorismo social e político no Brasil e da pandemia da Covid- 19: cortes de recursos, cancelamentos de políticas públicas e eventos, além de perseguição política a determinados coletivos e grupos de diferentes setores das artes e da cultura. Esta realidade, nas periferias, é ainda mais contundente e dramática, posto que as atividades presenciais que fundamentam a fruição da produção cultural periférica foram inviabilizadas em prol da saúde coletiva. Somado a isso, o desemprego agravado pela abissal crise econômica deste contexto colocou os artistas periféricos em situações bastante delicadas.

Nesse contexto, a sombra da cidadania incompleta (Santos, 1987) continua a perseguir os sonhos de viver de arte e trabalhar com cultura. Se por um lado as vivências coletivas nas trajetórias dos artistas periféricos envolvidos com a cena cultural ampliam a visão crítica sobre o mundo, por outro não resolvem o conflito com as necessidades de garantir as condições objetivas de existência da vida urbana (Jesus, 2020). Existir ou produzir arte é um dilema que atenuou-se durante o auge das políticas públicas e de iniciativas privadas para a cultura em São Paulo em meados dos anos 2010, mas que voltou com força desde o início dos anos 2020. Junto dele, a preocupação com o abatimento subjetivo e a saúde psíquica, com a violência corpórea e simbólica, com o crescimento do discurso empreendedor, neoliberal, que individualiza e enfraquece a coletividade.

Isto não impede, no entanto, que sejam repensadas as formas organizativas de sustentação de uma via política de reconfiguração dos territórios periféricos através da arte. Nem tampouco que deixem de ser almejadas as inspirações para um fazer artístico que se baseia no real, isto é, na representação da realidade tal como ela é, onde a crítica insere todas as formas de desigualdade. Há um projeto societário nessa produção artística (Jesus, 2020) que, para esta tese, é também um projeto de cidade, portador tanto de densidade histórica como de outras possibilidades de recriar o presente e o futuro.

A intelectualidade periférica, entretanto, continua pensando e elaborando as questões da cidade, do trabalho, da realidade territorial, da arte, dos recortes de gênero, raça e classe que atravessam as suas existências (D’Andrea, 2021)¹⁰⁰. Há alguns pontos nevrálgicos que mobilizam as reflexões acerca dos rumos da cultura de periferia (Almeida; Jesus, 2021). Entre eles, estão repensar: a luta dos movimentos culturais; a dimensão das políticas públicas para a cultura; o trabalho com a cultura e a sobrevivência; as redes de articulação local e as territorialidades; a produção artística em si mesma; entre outros tópicos.

O próprio Coletivo Estopô Balaio apontou para a mesma direção durante a realização do evento “Mostra Balaio de Cenas Curtas”, que congregou diversos coletivos culturais periféricos na Casa Balaio, em 2022. As discussões destacaram temas como “Produção Artística na Periferia”; “Espaço e Território”, “Gestão Cultural Coletiva”; “Diversidade Cênica: Gênero e Raça no Palco”; entre outros¹⁰¹.

A formação de uma cidadania em torno da cultura é, portanto, questão ainda central (Almeida, 2020). Nesse sentido, a atuação política, entre a participação e a formação propriamente dita em espaços como as ocupações culturais, por exemplo, fortaleceria a periferia como unidade para a prática de uma cidadania completa. As fragilidades também têm potencial de união e, portanto, de reversão da ordem vigente (Santos, 2000).

Pode-se considerar que não se trata de uma produção cultural centrada na arte pela arte. O próprio modo como essa arte se forja encontra outros meios que não apenas a arte em si mesma. Embora o circuito da indústria cultural tenha jogado seus holofotes para a produção cultural periférica durante a última década, a intenção de produzir uma arte essencialmente ligada aos lugares e ao território continua sendo a premissa básica de todas as ações.

¹⁰⁰ Coletânea que condensa os resultados da pesquisa “*Dilemas da periferia*”, realizada pelo Centro de Estudos Periféricos (CEP), da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), entre 2019 e 2020.

¹⁰¹ Todas essas discussões estão disponíveis no canal do Youtube do Coletivo Estopô Balaio através do link <https://www.youtube.com/@EstoPOBalaio/videos>.

A interpretação do conteúdo da produção artística pode, portanto, ser feita a partir da Geografia, posto que, ao se tratar de projetos societários, trata-se também de representações sociais do território. E, onde há projeto societário de base territorial urbana, há um projeto cidadão, ou seja, uma cidade desejada (Raimundo, 2017), a qual se baseia na cidadania como união de cultura e território (Santos, 1987). E ainda, através do lugar, há a possibilidade real de transmitir estes significados, ampliando a percepção sobre a realidade urbana. Compartilhando uma epistême geográfica periférica, essa produção promove uma nova prática e uso do território, em experiências formativas e disruptivas com a ordem hegemônica.

É justamente esse conhecimento geográfico produzido a partir da periferia que insere o Coletivo Estopô Balaio nesta pesquisa como sujeito de uma representação artística do espaço, entre travessias concretas, virtuais e afetivas. O conjunto da obra do Coletivo Estopô Balaio elabora poéticas do espaço geográfico. Tais poéticas se situam, sobretudo, no processo criativo intrínseco ao espaço, mas também no que se refere à proposição de novas territorialidades no campo da produção cultural teatral e periférica contemporânea. Pode impactar, significativamente, na prática da cidadania através das ações culturais nos bairros em que atua.

Através da análise da trajetória do grupo e especificamente da obra “A Cidade dos Rios Invisíveis”, conclui-se que o espaço e seus múltiplos sentidos, tanto em sua dimensão conceitual quanto prática, é inescapável à experiência que o conjunto da obra do Estopô Balaio proporciona em suas diferentes linguagens artísticas. A poética do Coletivo se baseia em uma viagem literal e artística através da apropriação do espaço público e da linguagem teatral. Assim, acaba contemplando e problematizando os elementos centrais da própria urbanização corporativa do espaço metropolitano paulista como exercício crítico, didático, lúdico e subversivo. Desta forma, a geografia que atravessa o Estopô Balaio dialoga com os aspectos da metrópole de São Paulo direta e indiretamente: ora submersos, ora transbordantes, tal como os mais de 500 quilômetros de cursos d’água existentes na cidade de São Paulo.

O drama da urbanização corporativa, real e implacavelmente desigual, molda as corporeidades, impulsiona as experiências pessoais, constrói as memórias para, enfim, transformar-se em representação artística. Nas palavras de Ana Carolina Marinho (2014, p.18), “as questões que assolam a cidade são questões nossas”. Portanto, as questões do espaço, sobretudo concernentes à cidade, estão representadas nas obras o tempo todo. No plano concreto e nas suas corporeidades: a migração, as enchentes, o deslocamento intraurbano. No plano simbólico, metafórico: as memórias, as narrativas e a elaboração de experiências urbanas.

A dimensão do corpo, por sua vez, se coloca como inerente potência de articular este espaço urbano onde a obra se situa e com o qual se confunde, colorido pelas memórias das

histórias de vida encenadas pelos artistas-moradores, em uma ação meta-teatral. Em suma, a dimensão da experiência artística nos artistas-estrangeiros, nos artistas-moradores, na equipe expandida do Coletivo, na rede de coletivos periféricos e no público em geral permite alcançar a dimensão de sujeitos corporificados em ação (Ribeiro, 2013), que dinamizam o lugar em ação criativa, lúdica e política.

Os espetáculos elaboram representações da urbanização baseadas numa geografia das existências (Santos, 1996), a qual dialoga com uma noção muito mais ampla do conceito de espaço. Não se trata apenas de uma concepção euclidiana, concreta e absoluta, onde o mais importante a se refletir sobre o espaço são suas dimensões físicas, medidas daqui – ali. Mas, sim, do espaço que é herdado como dádiva da natureza, construído e produzido pela sociedade a partir do movimento da história, isto é, entre técnicas, objetos e ações (Santos, 1996b). Este espaço herdado é apropriado simbolicamente tornando-se espaço relacional, cuja apreensão de sentido também se insere no campo da razão e da emoção. Espaço este onde a vida acontece, onde as existências são abarcadas e onde a arte se forja como tecnologia para a possibilidade de criação de novos futuros.

No entanto, a reflexão sobre a importância do espaço não deve – ou, ao menos, não deveria – ser circunscrita ao universo científico ou escolar da própria Geografia. Estes universos ora tentam contribuir com análises demasiado tecnicistas e ininteligíveis a um alcance filosófico e reflexivo mais geral, ora fomentam a elaboração de um senso comum, onde o conhecimento geográfico se reduz a belas coleções de mapas ou a inúteis memorizações de localidades, nomes de cidades, países e regiões.

Tal distanciamento generalizado do verdadeiro significado do espaço, de sua importância para a compreensão do mundo e da sociedade que o habita, justamente por aqueles que produzem o conhecimento geográfico em suas formas institucionais, parece ser o oposto do que pratica e intenciona o Estopô Balaio no conjunto plural de sua produção cultural. Se o espaço remete, primeiramente, a uma instância concreta, o plano das vivências e experiências sugere o lugar como outra categoria geográfica central no processo criativo do Coletivo, posto que é onde as memórias se inscrevem. Memórias e experiências estas que comprovam a importância do bairro e da cidade como lugar, onde vida e arte formam corpo num movimento contínuo: reinventam o lugar propondo novas formas de apropriação do espaço público pela via artística e ação cultural, ressignificando estas memórias. Tais ressignificações, por sua vez, dão fôlego para que o lugar e sua relação com a cidade continuem se transformando e se reinventando na direção de uma vida mais digna.

O espaço geográfico como dimensão real e concreta do acontecimento da vida, do cotidiano, onde a existência humana se forja e se recria constantemente, toma forma no processo de pesquisa e criação do Estopô Balaio como um pilar de sustentação. Pilar este que não necessariamente aparece na fachada da casa, mas que está ali, erguendo ações, sinalizando decisões e escolhas. E, mais do que isso, servindo de matéria-prima para um universo criativo que se apropria do espaço, costurando cartografias de redes multiescalares: desde o Rio Grande do Norte ao Jardim Romano, passando por São Miguel de Ururay, pelo centro e pela periferia da América Latina, do Brasil e da metrópole de São Paulo, ao mesmo tempo.

Portanto, esse fazer artístico se apropria do campo semântico geográfico de forma fluida: da desterritorialização ao encontro de memórias e experiências de vida em cidades (in)visíveis periféricas; das aventuras e desventuras da metrópole global sudestina, onde a urbanização desigual fricciona e media o encontro entre “estrangeiros” e moradores; das travessias de rios que inundam bairros inteiros a trilhos que unem fragmentos de uma paisagem urbana que se transforma nitidamente a cada estação; da descoberta de novas histórias migrantes a sonhos de emancipação que se somam e ampliam as escalas espaciais e analíticas; das (re)invenções e problematizações de regiões e de identidades que levam à criação de distopias que, ao invés de destruir, constroem novas possibilidades de existir.

É uma geografia peculiar, tal qual o fazer teatral do grupo – um teatro de grupo e do real, que tenta se aproximar o quanto for possível da dureza tangível que lhe rodeia, norteadas pela alteridade como princípio, ainda que conscientemente impossibilitada de apreender completamente o outro em sua profundidade. Que se vale também da imaginação geográfica, através da sobreposição de tempos e espaços, alimentada pelas memórias de pessoas comuns. Por isso, torna luminoso o espaço opaco dos “homens lentos” (Santos, 2000), que carregam consigo experiências dilacerantes no dia a dia do lugar, mas que são portadores, no entanto, de formas mais simples, sensíveis e acolhedoras de viver o pedaço de cidade que lhes foi destinado.

É, também, geografia essencialmente urbana, preñe de historicidade, expressão viva dos processos de formação socioespacial do Brasil cristalizados na metrópole paulista, se transformando em dramaturgia. Um conhecimento da cidade que ainda não foi capturado pela racionalidade do planejamento urbano (Custódio, 2002). Um conjunto de métodos e técnicas, de saberes e tecnologias das artes em diálogo com o lugar que estruturam um processo criativo complexo, conectado ao tecido social em práticas cotidianas e em apropriações do espaço do bairro do Jardim Romano como lugar. Um processo que faz da cidade a sua própria obra artística, enquanto é parte de uma mesma sociedade que produz essa mesma cidade como sua obra inacabada (Lefebvre, 1968).

Finalmente, o que parece estar permanentemente aceso no propósito do grupo é seu projeto de cidade, portador de novas formas de entendê-la, usá-la, praticá-la, constituído por uma epistême geográfica híbrida e original: “*é vida ou é cena?*”¹⁰², e a conclusão é que ambas se retroalimentam. Na mesma medida em que os elementos materiais (objetivos) e simbólicos (subjetivos) do espaço geográfico podem inspirar a construção de processos criativos, de dramaturgias, de plataformas cênicas, o que se pretende com a arte é, talvez, a resignificação de um sentido de urbanidade, baseado na solidariedade, no afeto, na cooperação, no respeito, na partilha, na reparação histórica. Enfim, em uma prática cidadã verdadeira, que destoa daquela dos espaços hegemônicos das classes dominantes e da produção cultural *mainstream*. Como afirma Jhoao Junior, “No Jardim Romano, talvez estejamos tentando dar vazão à nossa utopia de cidade”¹⁰³. Vida e cena, uma para a outra.

Imagem 67 – Ensaio do espetáculo “A Cidade dos Rios Invisíveis”, 2019



Fonte: Fotos de autoria da pesquisadora.

¹⁰² Trecho da dramaturgia de “A cidade dos Rios Invisíveis”.

¹⁰³ Trecho de entrevista do Coletivo ao Itaú Cultural: “*Estopô Balaio: série coletivos*”. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/estopo-balaio-serie-coletivos>. (acesso em 14/02/2022).

REFERÊNCIAS

- ABREU, J. DE L. **Cultura e Política: o caso do Programa VAI em São Paulo (2002-2008)**. 2010. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALCALDE, E. É da habitação invisível. **Revista Balaio**, n. 1, p. 28, 2014.
- ALMEIDA, R. S. Juventude, direito à cidade e cidadania cultural na periferia de São Paulo. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 56, p. 151-172, 2013.
- ALMEIDA, R. S. **Juventude e Participação: novas formas de atuação na cidade de São Paulo**. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.
- ALMEIDA, R. S.; JESUS, M. N. de. Desafios para a Cultura de Periferia na cidade de São Paulo. In: DANDREA, T. P. **Reflexões Periféricas**. Propostas em movimento para a reinvenção das quebradas. 1. ed. São Paulo: Dandara: Centro de Estudos Periféricos - CEP - UNIFESP, 2021.
- ALTAMIRANO, M. **A pixação na paisagem de São Paulo: o risco como construção do sentido da vida urbana**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paul, São Paulo, 2018.
- ALVES, C. N. **Os circuitos e as cenas da música no Recife: o lugar e a errância sonora**. 2014. Tese (Doutorado em Geociências) – Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- ANDRADE, M. M. Industrialização, urbanização e a vida de bairro na São Paulo além Tamanduateí. In: CARLOS; A. F. A.; OLIVEIRA, A. U. (ed.). **Geografias de São Paulo: representação e crise da metrópole**. São Paulo: Contexto, 2004.
- ANGROSINO, M. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- ARCURI, L. A. M. **O papel dos rios na urbanização paulistana: o caso do córrego Tiquatira**. 2016. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.
- BACHELAR, G. **The Poetics of Space**. Massachussets: Beacon Press Books, 1994.
- BAENINGER, R. Rotatividade Migratória: um novo olhar para as migrações internas no Brasil. **Revista Interdisciplinar de Mobilidade Humana**, v. XX, n. 39, dez. 2012.
- BARBOSA, E. R. de Q.; SOMEKH, N.; MEULDER, B. de. O rio, a ferrovia e a marginal: infraestrutura e ambiente na ocupação da várzea do Tietê em São Paulo. **Cadernos Metrôpole**, v. 22, n. 48, ago. 2020.
- BARBOSA, J. L. **Cultura e território**. Rio de Janeiro: Lumens Juris, 2017.
- BARROS, F. R. de. O planalto paulista no período colonial. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, v. 70, 1973.

- BECKET, S. **Esperando Godot**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. v. 1
- BORBA, G. G. **A ambiguidade da cultura na transformação urbana**: a região central de São Paulo em análise. 2021. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- BOTELHO, I. Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública. **Espaço & Debates, Revista de Estudos Regionais e Urbanos**. São Paulo, n. 43/44, 2003.
- BOUDREAU, J.-A. Embodied performance in violent places: transiting in and through the home, the streets, and institutions. **Emotion, Space and Society**, v. 42, 2022.
- BOUDREAU, J.-A.; BACCA, Á. M. (ed.). **Mujeres habitando la ciudad**: Transgresiones, apropiaciones y violencias. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Geografía, 2022.
- CABALLERO, I. D. **Cenários Liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: UFU, 2011.
- CAJAZEIRA, D. H. V. **Geografia(s) do Futebol Contemporâneo em São Paulo**: Espaços do Jogar e do Torcer na Metrópole. 2009. Bacharelado (Trabalho de Conclusão de Curso) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- CALABRE, L. Cultura, Territorialidade e Direitos: a Gestão Municipal de Cultura. In: CARNEIRO, J.; BARON, L. (ed.). **Gestão Cultural**. Niterói: Niterói Livros, 2018.
- CALDEIRA, T. P. do R. **Cidade de Muros - Crime, segregação e cidadania em São Paulo**. 1. ed. São Paulo: Editora 34: Edusp, 2000.
- CALVINO, Í. **As Cidades Invisíveis**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMARANO, A. A.; ABRAMOVAY, R. Êxodo Rural, envelhecimento e masculinização no Brasil: panorama dos últimos 50 anos. **IPEA - Texto para discussão**, n. 621, 1999.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: Edusp, 2004.
- CANCLINI, N. G.; FERIA, E. P. **Las Industrias Culturales y el Desarrollo de Mexico**. 1. ed. [s.l.]: Siglo XXI, 2005.
- CARLOS, A. F. A. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: Labur Edições, 2007.
- CHICONI, L. Vila Operária João Migliari - A demolição como parte do higienismo social e da falta de memória sobre o patrimônio. **Minha Cidade - Vitruvius**, v. 225, 2009.
- COELHO, J. T. **O que é ação cultural?** São Paulo: [s.n.].
- COLETIVO ESTOPÔ BALAIÓ. Diário 2 - A Dramaturgia. **Revista Balaio**, n. ed. esp.: A Cidade dos Rios Invisíveis - Diários, 2018.
- CORREA, R. L. O Espaço Urbano: notas teórico metodológicas. **Geosul**, ano VIII, v. 15, 1993.

CUSTÓDIO, V. **A persistência das inundações na Grande São Paulo**. 2002. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

DAMIANI, A. L. Urbanização crítica e situação geográfica a partir da metrópole de São Paulo. In: CARLOS, A. F. A.; OLIVEIRA, A. U. (ed.). **Geografias de São Paulo: representação e crise da metrópole**. São Paulo: Contexto, 2004.

D'ANDREA, T. P. **A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo**. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

D'ANDREA, T. P. Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos. **Novos Estudos CEBRAP**, v. 39, n. 1, p. 19-36, 2020.

D'ANDREA, T. P. **Reflexões Periféricas**. Propostas em movimento para a reinvenção das quebradas. 1. ed. São Paulo: Editora Dandara: Centro de Estudos Periféricos - CEP UNIFESP, 2021.

DARDOT, P.; LAVAL, C. **Comum: Ensaio Sobre a Revolução no Século XXI**. 1. ed. [S.l.]: Boitempo, 2017. v. 1

DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. 3. ed. [S.l.]: Vozes, 1998.

DESGRANGES, F. **A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. São Paulo: Hucitec, 2012.

DOSHI, S. Embodied urban political ecology: five propositions. **Royal Geographers Society**, n. area, p. 125-128, 2017.

EBLE, T. A.; LAMAR, A. R. A literatura marginal/periférica: cultura híbrida, contra-hegemônica e a identidade cultural periférica. **Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas**, v. 15, n. 27, 2015.

EGUTE, N. dos S. **Quando a água sobe: análise da capacidade adaptativa dos moradores do Jardim Pantanal expostos às enchentes**. 2016. Tese (Doutorado em Saúde Pública) – Faculdade de Saúde Pública, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FERREZ. **Capão Pecado**. [S.l.]: Companhia de Bolso, 2019.

FIORAVANTE, C. **Chuvas intensas redesenharam o rio Tietê há 17 mil anos**. Pesquisa Fapesp, 5 ago. 2021. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/chuvas-intensas-redesharam-o-rio-tiete-ha-17-mil-anos/>. Acesso em: 28 set. 2023

FONTES, P. **Um nordeste em São Paulo: trabalhadores em São Miguel Paulista (1944-66)**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

GOMES, C. C. **O uso do Território Paulistano pelo Hip Hop**. 2008. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GOMES, S. C. Uma inserção dos migrantes nordestinos em São Paulo: o comércio de retalhos. **Imaginário USP**, v. 12, n. 13, 2006.

GONÇALVES, G. R. **A crise da cidade em jogo: o futebol na contramão em ruas da Penha**. 201. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

HAESBAERT, R. De categoria de análise a categoria prática: a multiplicidade do território numa perspectiva latinoamericana. *In*: FRIEDMAN, F.; GENNARI, L.; LENCIONI, S. (ed.). **Políticas Públicas e Territórios: onze estudos latinoamericanos**. 1. ed. Buenos Aires: CLACSO, 2018. p. 267–288.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização: do “fim” dos territórios à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HARVEY, D. A Acumulação via Espoliação. *In*: HARVEY, D. **O novo imperialismo**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2009. p. 115–148.

HARVEY, D. **A Produção Capitalista do Espaço**. São Paulo: Annablume, 2006.

HEIDRICH, A. L. Método e metodologia na pesquisa das geografias com cultura e sociedade. *In*: HEIDRICH, A. L.; PIRES, C. L. Z. (ed.). **Abordagens e Práticas da Pesquisa Qualitativa em Geografia e Saberes Sobre Espaço e Cultura**. 1. ed. Porto Alegre: Letra 1, 2016. p. 334.

JACQUES, P. B. Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas. **Arquitextos**, n. 53, p. 1-5, out. 2004.

JESUS, M. N. de. **Produção Cultural Periférica: percepções e perspectivas**. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Cidades, Planejamento Urbano e Participação Popular) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2020.

JORGE, J. **Tietê - o Rio que a cidade perdeu (1980-1940)**. 2. ed. [S.l.]: SVMA - Secretaria do Verde e do Meio Ambiente da Prefeitura de São Paulo, 2017.

JUNIOR, J. Um Balaio de Lembranças. **Revista Balaio**, n. 1, 2014.

JUNIOR, J. **Estopô Balaio | Série ‘Coletivos’**, 16 ago. 2016. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/estopo-balaio-serie-coletivos>. Acesso em: 17 set. 2023

JUNIOR, J. A primeira viagem de trem. **Revista Balaio**, n. ed. esp.: A Cidade dos Rios Invisíveis-Diários, 2018.

KOWARICK, L. **A Espoliação Urbana**. [S.l.]: Paz e Terra: Record, 1979.

LANGENBUCH, J. R. **Estruturação da Grande São Paulo: estudo de geografia urbana**. 1968. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade Estadual de Campinas, Rio Claro, 1968.

LEFEBVRE, H. **O direito à cidade**. 5. ed. [S.l.]: Centauro, 1968.

LENCIONI, S. **Metrópole, metropolização e regionalização**. São Paulo: Consequência, 2017.

LEÓN, J. P. **Another aesthetics is possible: arts of rebellion in the Fourth World War**. [S.l.]: Duke University Press, 2021.

LICCO, E. A.; SEO, E. S. M. Perigos e riscos naturais: estudo de caso do Jardim Pantanal. **InterfacEHS -Revista de Saúde, Meio Ambiente e Sustentabilidade.**, v. 8, n. Dossiê-1, 2013.

MARANDOLA JR., E.; DAL GALLO, P. M. Ser migrante: implicações territoriais e existenciais da migração. **Revista Brasileira de Estudos de População**, v. 27, n. 2, p. 407-424, dez. 2010.

MARICATO, E. **Metrópole na periferia do capitalismo**. São Paulo: Edusp, 1998.

MARINHO, A. C. Estratégias para expandir o fôlego debaixo d'água. **Revista Balaio**, n. 1, out. 2014.

MARINO, A. Periferia e Direito à Cidade: coletividade em São Paulo e Bogotá. **Revista Políticas Públicas & Cidades**, v. 3, n. 3, p. 4-25, 2015.

MARINO, A.; SILVA, G. As ocupações culturais na cidade de São Paulo e as lutas contra a cidade neoliberal. **Indisciplinar/EA - UFMG**, v. 1, 2019.

MARQUEZ, G. G. **Cem anos de solidão**. 129. ed. [S.l.]: Record, 1977.

MAYA, H. M. **Grupos, redes e manifestações**: a emergencia dos agrupamentos juvenis na periferia de São Paulo. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

METRO, C. do M. de S. P. **Pesquisa Origem e Destino 2017**: 50 anos; a mobilidade urbana da Região Metropolitana de São Paulo em detalhes. Disponível em: www.metro.sp.gov.br/pesquisa-od. Acesso em: 11 jul. 2021.

MUNDURUKU, D. **Crônicas de São Paulo**: um olhar indígena. 2. ed. [S.l.]: Callis, 2009.

NASCIMENTO, E. P. do. A periferia de São Paulo: revendo discursos, atualizando o debate. **Revista RUA**, v. 2, n. 16, 2010.

NASCIMENTO, E. P. do. **É tudo nosso! Produção Cultural na Periferia Paulistana**. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NIVÓN, E. B. La Ciudad de México vista desde la periferia o la ingobernabilidad de la megalópolis. **Ponto Urbe - Revista do núcleo de antropologia urbana da USP**, n. 18, 2006.

NUNES, M. B. Cartografia e paisagem: o mapa como objeto de estudo. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 65, p. 96-119, 2016.

OLIVEIRA, A. L. de. Por uma epistême dialógica, sensível e criativa: uma homenagem à Ana Clara Torres Ribeiro. In: EGLER, T. T. C.; POGGIESE, H. A.; MIRANDA, E. A. (ed.). **Método e Ação no pensamento de Ana Clara Torres Ribeiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2016. p. 87-109.

OLIVEIRA, A. S. **O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro**. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, F. DE. **Elegia para uma re(li)gião**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

OLIVEIRA, F. DE. O Estado e o Urbano no Brasil. **Espaço & Debates - Revista de Estudos Regionais e Urbanos**. São Paulo, n. 16, 1982.

PADUA PEREIRA, R. de. A cidade como objeto de estudo no ensino fundamental: possibilidades e desafios a partir dos aportes da Geografia e do Planejamento Urbano. *In*: EGLER, T. T. C.; KRAUS, L.; MAGALHÃES, V. (ed.). **Métodos, técnicas e práticas na educação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017a. p. 137–155.

PADUA PEREIRA, R. de. Ações Socioculturais nas Periferias das Metrôpoles: em busca de geografias possíveis. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE GEOGRAFIA URBANA – SIMPURB, 15., 2017, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: UFBA, 2017b.

PADUA PEREIRA, R. de. Geografias da Travessia. **Revista Balaio**, n. ed. comemorativa-10 anos de Arte Migrante, 2021.

PADUA PEREIRA, R. de. **Mobilidade da Juventude da Zona Leste de São Paulo**: construindo representações sociais e visões da metrópole. 2012. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

PADUA PEREIRA, R. de. Por uma geografia crítica na escola básica: experiências de ensino em polos opostos da desigualdade socioespacial. *In*: COLOQUIO INTERNACIONAL DE GEOCRÍTICA. LAS CIENCIAS SOCIALES Y LA EDIFICACIÓN DE UNA SOCIEDAD POST CAPITALISTA, 11., 2017, Barcelona. **Anais [...]**. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2018. v. 1.

PIMENTEL, A. de O. Diálogos entre Cultura e Territórios: a Gênese do Programa Territórios Culturais. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 14., 2018, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Edufba, 2018.

PIMENTEL, A. de O. A Emergência do Conceito de Território nas Políticas Culturais do Estado do Rio de Janeiro. *In*: CARNEIRO, J.; BARON, L. (ed.). **Cultura é Território**. 1. ed. Niterói: Niterói Livros, 2020.

PUPO, M. L. de S. B. **Para Alimentar o Desejo de Teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.

QUAINI, M. As Cidades Invisíveis de Ítalo Calvino. *In*: SAQUET, M. A.; SPOSITO, E. S. (ed.). **Territórios e territorialidades**: teorias, processos e conflitos. 1. ed. São Paulo: Expresso Popular: UNESP, 2008. p. 368.

RAIMUNDO, S. L. **Território, Cultura e Política**: Movimento Cultural das Periferias, Resistência e Cidade Desejada. 2017. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. 2. ed. [S.l.]: Editora 34, 2009.

REGUILLO, R. La condición juvenil en el México contemporáneo. Biografías, incertidumbres y lugares. *In*: REGUILLO, R. (ed.). **Los Jóvenes en México**. [S.l.]: FCE-Conaculta, 2010.

RIBEIRO, A. C. T. Cidade e capitalismo periférico: em direção à experiência popular. *In*: RIBEIRO, A. C. T. (ed.). **Por uma sociologia do presente: ação, técnica e espaço**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013a. v. 4.

RIBEIRO, A. C. T. Corpo e imagem: alguns enredamentos urbanos. **Cadernos PPG-AU**, n. 5, 2007.

RIBEIRO, A. C. T. Dança dos Sentidos: em busca de alguns gestos. *In*: RIBEIRO, A. C. T. (ed.). **Por uma sociologia do presente: ação, técnica e espaço**. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013b. v. 5.

RIBEIRO, A. C. T. Homens lentos, Opacidades e Rugosidades. **Redobra**, Salvador, v. 9, 2012.

RIBEIRO, A. C. T. Imaginação e Metrópole: as ofertas paradigmáticas de Rio de Janeiro e São Paulo. *In*: RIBEIRO, A. C. T. (ed.). **Por uma sociologia do presente: ação, técnica e espaço**. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013c. v. 4.

RIBEIRO, A. C. T. Impulsos globais e espaço urbano: sobre o novo economicismo. *In*: RIBEIRO, A. C. T. (ed.). **Por uma Sociologia do Presente: ação, técnica, espaço**. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013d. v. 5.

RIBEIRO, A. C. T. O desenvolvimento local e a arte de resolver a vida. *In*: RIBEIRO, A. C. T. (ed.). **Por uma Sociologia do Presente: ação, técnica, espaço**. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013e. v. 5.

RIBEIRO, A. C. T. *et al.* Por uma Cartografia da Ação: pequeno ensaio de método. *In*: RIBEIRO, A. C. T. (ed.). **Por uma Sociologia do Presente: ação, técnica, espaço**. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013. v. 4.

RIBEIRO, A. C. T. **Rio - metrópole: a produção social da imagem urbana**. 1987. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

RIBEIRO, A. C. T. Sociabilidade hoje: leitura da experiência urbana. **Caderno CRH**, v. 18, n. 45, p. 411-422, 2005.

RIBEIRO, A. C. T. Sujeito Corporificado e Bioética: caminhos da democracia. *In*: RIBEIRO, A. C. T. (ed.). **Por uma sociologia do presente: ação, técnica e espaço**. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013f. v. 2.

ROLNIK, R. Lei de Fomento à Cultura Periférica de SP inova ao reconhecer a dimensão territorial da cultura. **Blog da Raquel Rolnik**, 4 ago. 2016. Disponível em: <https://raquelrolnik.wordpress.com/2016/08/04/lei-de-fomento-a-periferia-de-sp-inova-ao-reconhecer-a-dimensao-territorial-da-cultura/>. Acesso em: 23 ago. 2023

ROLNIK, R. **Reestruturação da Metrópole Paulistana: Análise de Territórios em Transformação**. São Paulo: Puc-Camp: Instituto Pólis, 2000.

ROLNIK, R.; FRUGOLI JÚNIOR, H. Reestruturação urbana da metrópole paulistana: a Zona Leste como território de rupturas e permanências. **Cadernos Metrópole**, v. 6, p. 43-66, 2001.

ROMEO, S. do P. **O movimento arte contra a barbárie: gênese, estratégias e legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998-2002)**. 2016.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2016.

ROMEO, S. do P. Políticas culturais e hierarquias simbólicas no campo do teatro paulistano: as lutas pela Lei de Fomento. **Estudos de Sociologia**, v. 24, p. 159-180, 2019.

RUBIM, A. A. C. Democracia, Políticas Culturais e Territórios. In: RUBIM, A. A. C. (ed.). **Políticas Culturais na Bahia Contemporânea**. Salvador: Edufba, 2014.

SALGUEIRO, J. Os muros e o rio: relato e reflexos de um estrangeiro. **Revista Balaio**, n. 1, 2014.

SANTOS, M. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. ed. [S.l.]: Edusp, 1996a. v. 1

SANTOS, M. **A Urbanização Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Edusp, 1993.

SANTOS, M. Da cultura à indústria cultural. **Folha de São Paulo**, 19 mar. 2000b.

SANTOS, M. **Espaço e Sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTOS, M. **Metamorfoses do Espaço Habitado**. 6. ed. [S.l.]: Edusp, 1988.

SANTOS, M. **Metrópole Corporativa Fragmentada: o caso de São Paulo**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1991.

SANTOS, M. **O Espaço do Cidadão**. [S.l.]: Nobel, 1987.

SANTOS, M. O Território e o Saber Local: algumas categorias de análise. **Cadernos IPPUR**, ano XIII, n. 2, p. 15-26, 1999.

SANTOS, M. O Retorno do Território. **OSAL: Observatorio Social de América Latina**, año 6-16, 2005.

SANTOS, M. Por uma Geografia cidadã: por uma epistemologia da existência. **Boletim Gaúcho de Geografia**, n. 21, p. 7-14, 1996b.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 30. ed. [S.l.]: Record, 2000a.

SANTOS, M. Sociedade e espaço: a formação social como teoria e como método. **Boletim Paulista de Geografia**, n. 54, p. 35-59, 1977.

SANTOS, M. **Território, Globalização e Fragmentação**. [S.l.]: Hucitec, 1994.

SARAIVA, C. P. **A periferia consolidada em São Paulo: categoria e realidade em construção**. 2008. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SEABRA, O. C. de L. De cidade à metrópole. **Geografares**, p. 49-79, out. 2011.

SEABRA, O. C. de L. Economia política do espaço - A reestruturação da Bacia do Alto Tietê. In: CARLOS, A. F. A.; CARRERAS, C. (ed.). **Urbanização e mundialização – estudos sobre a metrópole**. São Paulo: Contexto, 2005.

SEABRA, O. C. de L. **Os meandros dos rios nos meandros do poder**: valorização dos rios e das várzeas na cidade de São Paulo. 1986. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

SEABRA, O. C. de L. São Paulo: a cidade, os bairros e a periferia. *In*: CARLOS, A. F. A.; OLIVEIRA, A. U. (ed.). **Geografias de São Paulo**: representação e crise da metrópole. São Paulo: Contexto, 2004.

SILVA, A. M. B. da. **A contemporaneidade de São Paulo**: produção de informações e novo uso do território brasileiro. 2001. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

SILVA, A. M. B. da. Círculos de informações, urbanização e usos do território brasileiro. **Revista da ANPEGE**, v. 8, n. 10, p. 3-15, 2012a.

SILVA, A. M. B. da; ALVES, C. N. Espaço e Cultura: implicações territoriais dos eventos musicais em Pernambuco. **Geograficidade**, v. 8, n. ed. esp. Primavera, 2018.

SILVA, C. A. da. O fazer geográfico em busca de sentidos ou a Geografia em diálogo com a sociologia do tempo presente. *In*: SILVA, C. A. da; CAMPOS, A.; MODESTO, N. S. D'AVILA (ed.). **Por uma geografia das existências**: Movimentos, ação social e produção do espaço. 1. ed. Rio de Janeiro: Consequência, 2013.

SILVA, J. C. G. **Juventude e periferia em cena**: dramas e dramatizações da vida urbana nos saraus literários da zona sul de São Paulo. *In*: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 28., 2012, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: 2012b.

SILVA, J. L. **Um ciclo de políticas culturais e a centralidade da produção cultural das favelas e periferias do Rio de Janeiro**. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

SILVA, J. L. Uma paisagem urbana contemporânea: os coletivos de cultura jovens. *In*: MONTECHIARE, R.; MEDINA, G. (ed.). **Juventude e Educação**: identidades e direitos. São Paulo: Flacso Brasil, 2019.

SINGER, P. **Economia política da urbanização**. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SMALL, D. Da vida ao rio: reescrevendo a história contra a corrente. **Revista Balaio**, n. 1, 2014.

SOUZA, M. V. DE. **Colonizando a periferia**: Zona Leste da cidade de São Paulo. 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

TENDLAU, M. **Teatro Vocacional e a apropriação da atitude épica/dialética**. São Paulo: Hucitec, 2010.

TONAKI, L. L. **A CIA Nitro Química Brasileira**: indústria e vila operária em São Miguel Paulista. 2013. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2013.

TUAN, Y.-F. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução: Livia De Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

VAINER, C. B. Estado e migrações no Brasil – anotações para uma história das políticas migratórias. **Travessia**, p. 15–32, abr. 2000.

VIGANÓ, S. S. **Por entre as trilhas chuvosas de uma travessia**: teatro, ação cultural e formação artística na cidade de São Paulo. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ZABALETA, H. M. **“Soy barrio”: jóvenes y sentido de pertenencia en la periferia oriente de la Ciudad de México**. 2021. Tese (Doutorado em Ciências Políticas e Sociais) Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2021.

ZAGO, O. S. Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera. **Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales - Universidad Nacional Autónoma de México**, v. LXI, n. 228, p. 2756, 2006.

APÊNDICE A – Diário de Campo

Imersão nos ensaios e apresentações do espetáculo “A Cidade dos Rios Invisíveis”. São Paulo – SP, março a junho de 2019.

- 19/03 - Dia da pintura dos muros da Rua Adobe.

Johao Junnior me diz, ao telefone: *“pode ir, Carol e todos estarão lá te esperando, já tá tudo combinado, às 14h”*.

Saio da Vila Matilde e pego o trem na estação Tatuapé diretamente para o Jardim Romano, sede do Coletivo Estopô Balaio.

Ao dobrar a esquina da Rua Adobe com a rua da estação de trem, Keli Andrade me avista e já me abre um sorriso. David, que até então eu não conhecia, também me recebe literalmente de braços abertos. Keli me diz: “eu já te conheço, né?”. Então eu disse que já estive presente em algumas apresentações do grupo, inclusive na peça “A Cidade...”. Explico brevemente que Jhoao me convidou para participar do processo de retomada dos ensaios, e, brevemente, sobre a pesquisa que estou realizando.

A sensação de ser bem-recebida pelos integrantes presentes naquela manhã ensolarada me dá alegria e curiosidade. Opto por não me posicionar como pesquisadora eloquente e curiosa, preferindo manter uma presença discreta e cuidadosa em relação aos processos e pessoas presentes.

Pouco tempo depois, chega Lisa, a assistente de produção e secretária do Coletivo. Ela também me recebe super bem. Fico ali meio à espreita, observando e ao mesmo tempo atenta a todos os detalhes do ambiente e também de como as pessoas se organizam, conversam. Me sinto tímida, mas ao mesmo tempo muito bem acolhida.

A chegada de Anna Zêpa é marcada pela energia vibrante característica dessa atriz. Ela também me reconhece como expectadora de outras temporadas.

A partir disto, David começa a preparar o almoço, enquanto Keli me dá as orientações para que saíamos à rua para a tarefa do dia: pintar o espaço cênico, ou seja, a rua, para receber mais uma temporada do espetáculo. Keli e eu passamos a preparar as tintas, enquanto ela me explica mais ou menos quais muros já foram pintados em dias anteriores.

Lisa aparece com uma planilha que contém a relação das casas que autorizaram e as que não a pintura dos muros: a maioria optou por apoiar o Coletivo, deixando que as fachadas de suas residências dialoguem com o espetáculo e sirvam de cenário para as diversas cenas do primeiro ato no bairro, que acontecem majoritariamente nesta rua.

Após algum tempo pintando, voltamos à sede para almoçar, e o clima é de descontração total. Auxilio David com as tarefas da preparação da comida, enquanto os outros conversam. Me sinto à vontade todo o tempo. Até que voltamos à rua para dar prosseguimento à pintura dos muros.

Jhoao chegou e me recebeu com um forte e afetuoso abraço. Qualidade de abraço que se tornaria uma marca registrada de nossos encontros que estariam ainda por vir.

Enquanto pintávamos, Keli Andrade me contou muitas histórias, suas e do Coletivo. Eu preferi não fazer muitas perguntas, aproveitando o momento para sentir e buscar a melhor forma de me conectar àquelas pessoas, àquele espaço. A ansiedade e a expectativa são superadas pelo contato com a realidade a ser estudada.

Acompanho atentamente todas as negociações e mediações que precisaram ser feitas ali, durante a pintura, com os moradores de algumas casas. As preferências de cor e de estilo do grafite; a preocupação estética e o apoio de alguns moradores ao espetáculo chamam a atenção.

Num momento desses, eu e Keli fomos presenteadas com uma jarra de suco de laranja artificial açucarado. Quem nos ofereceu foram duas garotas, provavelmente irmãs, de uma das casas que foram pintadas. Uma delas estava com sua bebê pequena, ali mesmo na calçada, nos acompanhando. Todos os moradores que passavam cumprimentavam a Keli, que logo me apresentava a eles, porém sem explicar quem eu era. Ela mesma não sabia, pois havíamos acabado de ser apresentadas.

Ainda sem saber exatamente se isso se enquadraria em tal ou qual procedimento metodológico de pesquisa de campo, preferi intuitivamente estabelecer esse contato com parcimônia, de modo que o cuidado fosse uma tônica constante para que a confiança entre eu - ocupando lugar de pesquisadora - e eles, o Coletivo, pudesse ser construída em bases sólidas.

Acredito que tenha sido uma boa escolha, intuitiva no sentido da mediação do sentir como norte da construção do diálogo. De fato, rejeito a posição tão comumente associada aos pesquisadores que se aproximam da questão, ou do campo, ou do “objeto de pesquisa” sem necessariamente se dispor a uma convivência orgânica e horizontal.

Volto pra casa acompanhada de Jhao e Anna Zêpa, conversando bastante sobre a vida no trem. Me despeço deles no Brás, numa bagunça boa que fizemos na baldeação.

A sensação desse fim de dia é de alegria e felicidade pelo astral que recebi de todos ao meu redor. Bons presságios, expectativa de realização de um campo bom, de muito aprendizado pela frente.

25/03 – Primeiro dia de ensaio

Chego às 14h na Casa Balaio, ao mesmo tempo em que os demais integrantes do Coletivo. Sou recebida com o mesmo carinho do outro dia.

A presença do elenco inteiro me deixa mais tímida, mas procuro me colocar em presença tranquila. Não sabia muito bem onde me sentar, o que fazer; estava apenas observando, sem querer ser invasiva ou me colocar no abominável lugar da pesquisadora “sanguessuga”.

Jhoao Junnior me convida para fazer parte da roda de leitura da dramaturgia da peça, junto a todos do elenco. Ele pede à Lisa que tire uma cópia inteira do texto para mim. Todos observam. Apenas recebo o texto e a leitura começa, com as instruções de Jhao, por partes, explicando as

mudanças que houveram no texto base para o atual, como em algumas cenas e substituição de atores.

Após a leitura, o grupo organiza o figurino e os instrumentos musicais que serão usados durante a peça. A seguir, vamos para a rua: ensaio da cena da recepção, onde todo o elenco recebe o público com música estilo “banda/bloco”. Observo tudo da calçada. Uma criança de uns 5 anos se junta a mim, me convidando para assistir à batucada. Sentamos juntas no portão de uma casa e conversamos um pouco, no caso, ela mesma me perguntado se já é carnaval (por conta das músicas batucadas em ritmo de samba reggae, presumo).

De volta à garagem da Casa Balaio, estou escrevendo neste caderno enquanto várias crianças se aproximam, já aparentemente habituadas com este espaço, estando muito à vontade. Uma delas se aproxima de mim, especialmente. Ela se chama Suemy, e é uma das crianças mais assíduas da Casa Balaio. Mais adiante, saberei mais sobre ela. Ela puxa papo comigo, numa carência de atenção típica daquelas crianças. Começamos a conversar e lhe pergunto sobre o que ela acha da peça: “*gosto muito, a peça é a alegria da rua*”, diz ela com os olhos brilhando.

É no olhar dessa criança que percebo, evidentemente, o significado daquela arte inserida naquele espaço, a importância daquele acontecimento para a vida daquelas pessoas. Tenho a certeza de estar no caminho certo ao me conectar com essas nuances.

Outras crianças seguem o bonde e vem me pedir ajuda. Entendo que o que está em jogo é o texto do espetáculo, já que elas fazem parte da cena da medusa, protagonizada pela atriz Carol Piñeiro. Muito preocupadas, empolgadas e ansiosas em participar e decorar o texto que precisa ser dito junto à atriz principal, elas me escolhem, naquele momento, para auxiliá-las. Assim o faço.

O ensaio vai terminando por volta das 18h; eu, já cansada, volto sozinha para casa. Na despedida, Jhoao me pergunta se virei ao próximo ensaio: é claro que sim! Termina feliz e intenso esse segundo dia oficial de trabalho de campo.

27/03 – Dia de ensaio da peça e aula do curso de Gestão Cultural do Itaú Cultural.

Me encontro com Jhoao Junnior e Keli na estação Brás. Fizemos o percurso com o áudio-guia do espetáculo, conduzindo os alunos do curso de Gestão Cultural do Itaú Cultural. Os auxilio a distribuir os fones aos alunos e participantes e sigo ao lado deles durante o percurso, porém escutando o áudio guia.

Já na Casa Balaio, Junnior dá uma aula ao grupo. Isso faz parte da programação do curso deles. Eu me junto ao grupo como ouvinte. João aborda, em linhas gerais, os seguintes tópicos (acrescentados com impressões minhas):

- O crescimento urbano de São Paulo; aspectos da formação da Zona Leste e do Jardim Romano;
- O processo de surgimento do Coletivo Estopô Balaio: a trajetória pessoal do artista que migrou e que precisava “*explodir a dor da cidade dentro de mim*”. Ele se pergunta: “*porque escolhi algo tão doído?*”.

- A descoberta do Jardim Romano através dos editais de políticas públicas para a cultura. Ao se inscrever, ele diz que não tinha noção da intensidade do deslocamento. Estava também em pesquisa para compor sua peça monólogo “Portaria Silêncio”. *“eu fui atravessado pela cidade”*, ele diz. *“Desbravar e desejar a cidade foi o motor que impulsionou a criação do Coletivo e de seus integrantes”*.
- A descoberta do bairro foi o acolhimento, já que a sociabilidade da região Nordeste se revelou: *“tomar um café, no Jardim Romano, não necessita de hora marcada”*.
- O invisível que, aos poucos, se revela no bairro.
- A descoberta da potência entre a riqueza e a dor.
- Lidar com os territórios a partir de um arcabouço teatral: processos de relação com o território se deram “às caras”, no dia a dia, através de mediações improvisadas com todos os planos de conflito e disputas vivos no tempo presente do espaço.
- A ARTE DE RESOLVER A VIDA, (Ana Clara).
- A partir da presença dos moradores no Coletivo, as narrativas deles passam a ser um dos elementos centrais do processo criativo.
- A resiliência de superar as dificuldades impostas pela cidade são, para Jhoao, o elemento da narrativa que lhe passou força e transmutou seu próprio processo de resistência, enquanto migrante, para continuar e seguir sua vida.
- Enfrentamentos, travessias, trazidos na bagagem: BAIRRO (cidade), TEATRO e VIDA se misturam.
- Como fugir dos problemas, se a dramaturgia se constrói no meio disso e, talvez, seja baseada nisso?
- Disputa do olhar de pessoas de outros bairros, EXPERIÊNCIA DE CIDADE.
- Problemas do bairro são problemas globais, o Jardim Romano é São Paulo e é, portanto, Brasil; logo, é o mundo.
- DO LOCAL AO GLOBAL, (Milton Santos).
- Jhoao comenta sobre os projetos de urbanização vigentes no bairro desde 2010 (Copa do Mundo, Parque Linear do Tietê, diques e contenção de enchentes, etc).
- Como gerar e criar um grupo, um coletivo, junto a moradores que estão intrinsecamente envolvidos na dinâmica do bairro? Não há muito como planejar: a AÇÃO é imperativa.
- Disputa por territórios geográficos e imagéticos, sobretudo a partir dos elementos trazidos pelas crianças e suas percepções das enchentes: percepções lúdicas fomentaram, por exemplo, a criação do espetáculo “Daqui a pouco o peixe pula”.

- Atravessamentos com o bairro: mediação com escolas, tráfico, igrejas, que são instituições diversas e elementos que também orientam a organização do espetáculo no espaço urbano - e não somente a prefeitura (poder formal – Estado).

- Ganha o território lúdico, relacionado à arte, território simbólico e de representações sociais.

- Jhoao narra a disputa por territórios mencionando o episódio da Polícia Militar, que foi chamada pela suposta “chacina”, que nada mais era que um exercício teatral em que o diretor colocou os atores deitados, em fila, no meio da rua. No entanto, a partir da passarela do trem, a cena preocupou os transeuntes, que chamara a polícia pensando se tratar de uma chacina.

- A rua é o espaço privilegiado da disputa pelo território: o espaço invadido pelas águas será ocupado pelo teatro.

- No momento de consolidar sua presença no Jardim Romano, o Coletivo resolve alugar a casa no bairro afim de viver *in loco* a experiência da enchente, provocado pelos moradores: será que os artistas conseguem entender o que se passa aqui sem vivenciar? Então, o Coletivo se entrega ao conflito dessas camadas e quase se extingue. Surge, então, o espetáculo O QUE SOBROU DO RIO – segundo da trilogia das águas, que conta sobre esse processo de nascimento e quase morte. O elemento pó: o espetáculo vai para a temporada no Memorial da América Latina. O bairro e os personagens são os protagonistas. O espetáculo promove encontros: “*olhem através, avancem*”.

- Ítalo Calvino: os imperadores descem na cidade Jardim Romano.

- Processo natural e orgânico de relação com as dinâmicas do bairro: o beco, a Jacira, o carro do ovo (que propagandeou as ações do Coletivo, como o Sarau). O bairro ensina como divulgar as ações.

- Tecnologias e gambiarras, a capacidade de invenção e reinvenção: “a cidade é elemento fundamental do corpo coletivo.”

Abre para perguntas:

- Qual a importância da sede – Casa Balaio?

Em primeiro lugar, residência, prerrogativa para iniciar as dinâmicas com o bairro, dispositivo de relação com o bairro e tentar, na medida do possível, vivenciar o bairro.

Hoje, a casa abriga a residência artística de outros coletivos, alguns do próprio bairro, como por exemplo o Acuenda. A criação do bairro é o canal de quebra de preconceito entre Coletivo. “*O teatro foi o trem que me trouxe até aqui, mas ele não me basta...há muitas outras camadas. Foi muito cafezinho que ajudou, facilitou as comunicações e processos entre Coletivo-Moradores. Convivência e cotidiano.*”

- A rua é o lugar do ensaio em meio a tudo o que acontece no entorno.

- Mediações e acordos: curadoria “corpo a corpo”.

- Sarau do Peixe: quando bombava muito de galera de sarau (poetas, outros coletivos, etc), Jhoao notou que o público do bairro não comparecia. Ao percorrer os baixos do bairro, mais próximo ao rio, os moradores iam perguntar por samba: *vai ter samba?* Assim, o Coletivo foi

promovendo feijoadas, e o povo foi chegando. Resolveram incorporar o samba à dinâmica do sarau. Os moradores também compartilham e criam, participam da curadoria. Há uma adaptação demandas de linguagens diversas, no campo das artes, entre o popular e “cult”.

“Há um embate interno para que a gente não se institucionalize, interna e externamente, no plano individual e no que se compõe em coletivo.”

Keli me indica SUZANA SCHIMMIDT VIGANÓ.

- Ensaio na parte da tarde.

Carol me convida para almoçar macarrão com salsicha (que, no final das contas, foi preparado por mim e David). Todos os alunos do Itaú Cultural foram almoçar nas redondezas. Terminado o almoço, começa uma caminhada pelas ruas do bairro, comandada por Carol.

Os alunos do Itaú são guiados pelo espaço cênico/urbano, seguindo o percurso todo do espetáculo *“A cidade dos rios invisíveis”* até o final, na beira do rio. Carol explica todas as ideias relacionadas ao espaço e aos moradores envolvidos com o processo (Jacira, por exemplo),

Numa dessas paradas, em frente à casa de Dona Jurema, a família vem atender ao chamado de Carol e avisa que Jurema acabara de falecer. O enterro estava sendo realizado naquele momento. Muito abalada, Carol se volta à mim com a cabeça baixa. Foi um momento chocante, realmente. Demonstra de fato quanto a dinâmica da vida é aquela que rege toda a construção do espetáculo. (mais à frente, verei como a cena foi readaptada de acordo com este acontecimento. Jurema representará mais um dos “encantamentos” do Jardim Romano.)

Após o final do percurso, voltamos à sede. Os atores começam a ensaiar as primeiras cenas, em frente à estação de trem. Acompanho tudo de perto e auxilio na marcação de algumas falas nas cenas. Os alunos do Itaú prosseguiram com sua aula dentro da Casa Balaio, mas com atividades específicas deles, em grupos, alheios ao processo de ensaio.

As crianças me procuram para que eu as auxilie a ensaiar a cena da medusa. A energia delas é impressionante, no sentido do envolvimento e empolgação com a atividade.

Passo um bom tempo conversando com Ana Maria, mãe de Carol, que participa da produção do espetáculo, especialmente nos cuidados com a Casa Balaio, na provisão de comidas e bebidas (as tapiocas servidas ao público no primeiro e único intervalo da peça).

Converso também com Bruno Fuziwara e Adrielle Rezende. É a primeira vez que tenho a oportunidade de me apresentar a eles e contar minhas intenções, falar sobre a pesquisa, sobre os arrebatamentos com e peça e etc. Eles, assim como os demais, se mostram muito acessíveis para trocar. Me sinto acolhida.

Ao fim, Johao agradece o dia lindo que tivemos, bem como minha presença, e me sinto muito, muito feliz e contente de ter essa reciprocidade.

01/04 – Ensaio no Jardim Romano

Chego no horário certo; sou recebida com graça pela galera, que já está se arrumando para começar o ensaio. Jhoao Junnior chega e o ensaio acontece desde a cena da saída da estação, já com o sistema de som instalado (o carrinho), com os técnicos de som presentes. Vou acompanhando junto às crianças, que fazem festa quando me veem.

As cenas vão se desenrolando até a parte mais baixa do bairro (Rua dos Inventos). Há uma adaptação da cena de Dona Jurema, ensaiada sem ela pela primeira vez. Os moradores, à essa altura, já estão posicionados às portas de suas casas para observarem o movimento. Uma senhora diz à Ana Maria: “*acho tão bonito como eles fazem*”.

Na cena adaptada, crianças questionam porque os atores estão rebolando – uma alusão ao rebolado que Dona Jurema fazia, uma resposta ao poder público pelo descaso com as condições de vida nas periferias. Exatamente ali, e por baixo da casa de Jurema, há uma nascente que perfura o asfalto e jorra água constantemente. Os atores e moradores refletem sobre a presença dessa água.

ÁGUA – lágrima – rio – TUDO É ÁGUA
 “*Temos que cuidar dessas águas*”, orienta Jhoao.
 CONCRETO – água - SUBJETIVO – lágrima
 RIO DE LÁGRIMAS

O ensaio é interrompido na próxima cena. Todos voltam para a sede do coletivo. Em roda de conversa, da qual participo, Jhoao faz um balanço dos ensaios. Entre recomendações específicas, a que me chama mais atenção é: os atores **devem incorporar à dramaturgia todas as camadas da rua**, tudo o que acontece no movimento (adultos, crianças, carros, toda a dinâmica viva e orgânica do espaço) com muita atenção, com uma visão a 360°.

6/04 – Ensaio no Jardim Romano

Perdi o ensaio do dia anterior.

Hoje o dia está chuvoso, mas a chuva só começa quando já estou no trem.

Todo o ensaio acontece dentro da sede, com o elenco inteiro espremido na garagem. Fico bastante tempo na cozinha com Jhoao Junnior e Ana Maria. Eu e Jhoao começamos a conversar sobre a concepção de sua peça solo (Portaria Silêncio). Ele lança a ideia de “*curar a cidade*” dentro de si. Nesse ponto, trocamos muito sobre as representações que cada um acumula sobre São Paulo e Natal: condição de migrante que permanece mesmo quando se é do lugar; viver a metrópole em fragmento produz muitos estranhamentos. É um momento reflexivo e de troca genuína entre nós

COMO RESISTIR À CIDADE? Lembramos deste *post-it* no percurso em cena no trem, no prólogo do espetáculo.

A conversa segue e Jhoao ainda me apresenta o conceito de **teatro do real** - necessidade de estudar esse conceito para associar essa “realidade” ao espaço geográfico adaptado à dramaturgia. Há uma transcendência desse conceito na prática do Estopô, segundo ele.

Termino o dia acompanhando, na garagem, o elenco marcando as falas das últimas cenas, como o encontro com o rio e a música Rio Menino Malandro. Emerson Alcalde recita seu poema com o personagem Seu Zé.

08/04 – Domingo – Ensaio no Jardim Romano

Dia de ensaio geral – todo o percurso, para pegar o ritmo do espetáculo. Sem paradas.

Percebo que as ruas estão muito mais movimentadas pela presença dos moradores, principalmente as crianças. Elas vão se somando ao elenco e aos moradores, dando corpo, movimento e alegria às cenas. Vários moradores acompanham todo o percurso, registrando com seus celulares.

Foi interessante notar todas as adaptações que Jhoao Junnior precisou fazer nas cenas devido às várias mudanças observadas no espaço do bairro, como por exemplo, a construção das casas no leito/margem do rio, a morte de Jurema, entre outras.

Era meu último dia junto ao grupo na fase de ensaios, pois em 3 dias embarcaria para uma viagem a um congresso de Geografia. Quando estava de saída, me despedi do grupo com muitos desejos de boa sorte e o clássico grito de MERDA!!

Jhoao então me deu 2 exemplares da revista Balaio para eu levar para o ICCG, em Atenas (que depois foram entregues em mãos a David Harvey).

Quando estava na plataforma da estação, reencontrei o grupo devido ao atraso do trem. Daí seguimos juntos e cantando, sentados no chão, até o Tatuapé. Quando finalmente fui me despedir, eles me surpreendem com um abraço coletivo, me desejando os melhores rolês e sortes: “*Vai com tudo, brilha!! E te esperamos na volta, em maio.*”. Fiquei muito emocionada. Foi uma das mais auspiciosas mensagens e calores que eu poderia ter recebido.

18/05 – Sábado, apresentação do espetáculo

Reencontro o Coletivo neste dia frio e chuvoso em São Paulo. Minha ex-colega de trabalho, professora Lilian, comparece ao espetáculo com seu namorado. O público era reduzido, em torno de 10 pessoas.

Me encontro com eles na estação Brás e presenteio Jhoao Junnior com um exemplar de *Le Città Invisible* – no original de Ítalo Calvino, que trouxe da Itália. Ele faz referência ao livro e a mim no momento em que dialoga com o público, dando as boas-vindas e explicando as ideias principais, bem como as instruções de viagem.

O trem estava lotado na ida, por ser dia de sábado. Isto conferiu uma dinâmica especial para os atores, que precisavam se espremer para escrever e colar os post-its.

A peça aconteceu sob chuva no final.

Conversei com alguns expectadores, arquitetos da FAU. Um deles já tinha visto a peça. Também Lilian, no trem, compartilhou comigo suas impressões. Ela chama a atenção para a relação entre histórias de vida/espacos – aquilo que se traduz em dramaturgia no próprio espaco onde se desenrolou o acontecimento, ou seja, a oportunidade de conhecer uma história inédita em um espaco inédito, mas próprio do acontecimento.

26/05 – Domingo, apresentação do espetáculo

Estação Brás, o trem parte vazio, uma mudança muito significativa em comparação ao sábado da semana anterior.

Viajo na qualidade de acompanhante da produção, ou seja, sem fones de ouvido, estando à disposição para qualquer ajuda. Fico ao lado de Jhoao Junnior, Lisa e Keli.

A maioria do público era de grupos de instituições. Jhoao diz que a dinâmica do público quando comparecem em grupos grandes é diferente, propensos a dispersar e a pouco aproveitar a experiência.

Em alguma estação já adiantada do percurso, um funcionário desavisado da CPTM pergunta ao outro, que nos acompanhava, se *“pode colar post-its?”*, ao que o outro lhe diz que sim. O estranhamento que o espetáculo causa no ambiente formal do transporte público é sempre presente.

O grupo institucional, contrariando as expectativas e impressões de João Júnior, presta bastante atenção ao espetáculo.

Eu auxilio Keli Andrade na chegada ao Jardim Romano, correndo com as mochilas para a sede, para que ela possa se trocar e já se posicionar para cena da recepção na Rua Adobe, enquanto o elenco principal recebe o público na saída da estação de trem.

Estive durante todo o percurso junto à produção, agora com mais proximidade. Gostei de estar nesta perspectiva, pois pude prestar mais atenção aos detalhes, como a reação dos espectadores, a dinâmica e o envolvimento dos moradores.

Na da recepção *“sejam bem vindos ao Jardim Romano”*, os moradores da casa vizinha à Casa Balaio estão todos na calçada com suas crianças pequenas. O menorzinho (que devia ter no máximo uns 3 aninhos) já esperava ansiosamente pela cena dos bueiros: ele repete todas as falas de cena, ou seja, já havia decorado, e vibra muito de alegria quando a cena finalmente acontece. Todos na garagem da casa comentam que ele ama a cena dos bueiros.

Enquanto as cenas se desenrolam, os moradores, que neste dia ensolarado de domingo estão com suas cadeiras nas calçadas tomando cerveja, escutando música, fumando narguilé, veem a peça passar e repetem as falas, principalmente o comando de AVANCEM, AVANCEM...

Já na Rua dos Inventos, na cena da dança, paro na porta de Dona Clarisse, que está ali para esperar o teatro passar. Reparo nela, enquanto observamos juntas a rua virar palco e cenário. Um caminhão vem em sentido contrário, ao que ela reage: *“Seu sem graça!!”*, pois, se ele seguisse, estragaria a cena. Eu lhe pergunto se ela gosta do teatro: *“todos gostam”*, ela me

responde. Enquanto isso, Wemerson, produtor, conversa com o motorista do caminhão, que faz meia-volta sem prejudicar o espetáculo.

Eu e Dona Clarisse assistimos à cena da coreografia dos pipeiros. Ela me conta que adora o teatro e que já cedeu sua garagem ao grupo em outras temporadas, que seus netos anseiam pela chegada do espetáculo, que é muito importante para eles, já que há poucas oportunidades de participar e ter contato com arte na cidade. Eu me despeço dela quando as cenas avançam.

Na cena de Jurema, muitos moradores se reúnem para prestar uma homenagem a ela. É sempre um momento de muita emoção.

No desenrolar, o plano se fecha: na cena com Seu Vital, outros moradores se reúnem ao redor. Reparo que alguns deles aparecem só na hora de determinada cena, já sabendo as falas e tudo o que vai acontecer. É notável que há sempre expectativa e prazer em fazer parte do espetáculo, da maneira que for.

As crianças - “*o coro das Chiquititas*”, como disse Carol Marinho certo dia - colam em mim para fazer companhia, e reparo que elas brigam e tem negociações próprias sobre as possibilidades de acompanhar o percurso da peça até o final ou não. Observo que apenas as que tem o consentimento dos pais e estão nas cenas oficialmente (ou seja, que fazem parte do elenco infantil) é que vão até o final da trajetória.

Terminada a apresentação, fico para a realização do Sarau do Peixe, com direito a roda de samba e o Slam Racha Coração.

Volto para casa feliz e contente com a possibilidade incrível de realização do campo. Tem sido muito melhor do que eu pensava que seria.

01/06 – Sábado, apresentação do espetáculo

Convidei meus sobrinhos adolescentes ao espetáculo. Por esta razão, fico mais integrada à plateia, e também atenta às reações deles.

Havia público reduzido, o dia estava chuvoso. Todas as cenas foram feitas no chão molhado, o elenco com capas de chuva, mas sem nenhuma intercorrência.

Meus jovens aproveitaram 100% do espetáculo, ficaram muito surpresos e estimulados com tanta novidade e arte. Ficamos horas trocando sobre essa experiência, e eles, moradores da periferia de Guarulhos, literalmente a outra margem do rio, se identificaram com tudo o que viram por ali.

Kauã disse que QUASE se emocionou na cena final. Disse que quer estudar teatro e poesia. Yandra muito atenta aos personagens e interagindo com as cenas, me surpreendeu muito positivamente. Um dia memorável!

07/06 – Sexta, antepenúltimo dia da temporada.

Minha missão hoje é prestar atenção especificamente no público. Os ingressos estão esgotados. Me sinto constrangida, totalmente travada, para falar com os espectadores, no lugar de pesquisadora. Deveria ter pensado nisso antes? Será isso importante? Penso em dados objetivos: de onde eles vêm? Já viram o espetáculo antes?

De todo modo, hoje é a 98ª apresentação. Seria, em termos quantitativos, a totalidade das 5 temporadas importante para traduzir em números estes espectadores? Seria a experiência do público apreensível pela estatística? Ou devo considerar as 3 últimas temporadas? Ou somente essa? Preciso pensar em procedimentos metodológicos que considerem o lado do expectador, sem ser invasiva ou meramente quantitativa. O que observo é que, obviamente, o público não é da zona leste. Muito menos do Jardim Romano.

O espetáculo começa, como sempre, com os atores dando as boas-vindas ao público e as primeiras instruções sobre a viagem/espetáculo. Forma-se uma roda em torno deles. Enquanto isso, os usuários da estação sempre param, curiosos, para ver o que está acontecendo.

Carol pergunta: quem conhece o Jardim Romano? Aproximadamente 7, das quase 40 pessoas, levantam a mão. Ela prossegue explicando a dinâmica das enchentes no bairro, sobre o funcionamento do trem, sobre o percurso (como é o ato do trem); menciona o episódio do estouro do muro da estação que atçou os ratos, entre outros fatos urbanos.

Juão Nyn também tece comentários sobre urbanização e “arquitetura de enchente”, as mudanças no espaço e na paisagem ao longo do percurso do trem o do próprio percurso da peça ao longo do tempo.

Para mim, aqui já se inicia um debate sobre a urbanização que explicita todo o conhecimento geográfico, de epistême mesmo, que advém do espetáculo.

As funcionárias da limpeza chegam para acompanhar os últimos instantes desta roda, até que chega o trem. Eu converso um pouco com elas, que se mostram muito curiosas.

Embarcamos: qual é o comportamento do público no percurso?

Um rapaz dentro do trem fotografa o post-it “*O trem embala o sono*”, deixado por Carol. Ele posta a foto no Instagram. Penso que esta pode ser uma fonte não invasiva de dados sobre o olhar do público sobre essa experiência.

Keli conversa com os funcionários da CPTM que acompanham o grupo. Ela comenta sobre a peça e as ações do Coletivo.

A maioria do público parece realmente prestar atenção às janelas do lado esquerdo do trem, de acordo com as instruções do grupo: é em diálogo com as paisagens do lado esquerdo das janelas que a dramaturgia do áudio-guia foi construída e cronometrada minuciosamente.

Já no Jardim Romano, pausa na sede após eu ajudar, mais uma vez, a produção com as mochilas dos atores, além de guardar minha própria mochila no camarim. Ajudo com as flores também. Na cena de Dona Netinha, o público entra para conhecer a casa e comer, usar o banheiro; compram as camisetas, livros, revista com a dramaturgia, etc. Anna Zêpa convida para a próxima temporada do espetáculo “A carta”, da trilogia dos trilhos.

Sentada no sofá da sala, eu pergunto a uma dupla (mãe, uma senhorinha, e a filha) o que elas acham do espetáculo; a filha veio a semana passada, adorou, e hoje trouxe a mãe! Os outros espectadores parecem ser do Itaú Cultural, chego a reconhecer alguns deles.

De volta ao percurso das cenas na rua, sempre tem algum retardatário no público, ou que fica distraído, prestando atenção em coisas que não estão em cena. Procuo entender: são muitos estímulos ao mesmo tempo – o bairro é um lugar exótico para este público, que não é habituado a pisar o chão periférico. Além, é claro, da presença de moradores, dos grafites, etc.

Todos se juntam na cena de Jacira: passa um carro em alta velocidade, suspensão rebaixada, som alto, aquela coisa típica de quebrada, avançando sobre todos os expectadores na rua, deixando todos apreensivos e assustados.

No meio disso tudo, há espaço para os retratos selfie também.

Na Rua dos Inventos, os espectadores se aglomeram principalmente no invento de Adrielly (pilão da saudade), e na sanfona de Seu Vital. Bruno Fuziwara, por sua vez, interage e mostra seu invento (o guardador de chuvas) a alguns moradores que estão num portão esperando a passagem do espetáculo.

Converso com uma moradora, que sabe as cenas de cor: *“amo a cena do barqueiro (Paulo Barqueiro), especialmente a hora que a gordinha fala do cabeleireiro”*. Essa moradora está filmando e transmitindo a cena para alguém com quem conversa no celular, ao vivo.

Já é inverno e o céu está lotado de pipas, os espectadores também ficam encantados com isso.

Na cena da Dhiana d’Agua, uma criança moradora negocia com sua mãe: *“Vamos assistir, mãe! Você tá com pressa?”*. A mãe responde: *“Amanhã a gente volta e vai até o final, filha.”*

No Beco da Rata, Seu Antonio fala com o público, que impede a passagem dos demais moradores. Observo que algumas pessoas ficam esperando a cena acabar, enquanto outras resolvem passar no meio do público e da cena (é um espaço realmente estreito, como dentro do trem lotado, corpo a corpo). Interessante perceber como eles respeitam totalmente a presença da peça no espaço. Alguns preferem dar uma longa volta no quarteirão simplesmente para evitar qualquer tipo de intromissão.

Porém, quando o elenco está se aproximando da Ciclovía (margem do rio), um homem bêbado se estranha com os atores. Ele estava brigando com alguém, no entanto direciona sua indignação para os atores, puxa uma arma (!!), mas é contido por outras pessoas, inclusive Clayton, ator e bailarino morador do bairro. Eu, que acompanhava a cena da espera, com Seu Vital, não percebi. Ninguém que estava nesta cena percebeu o conflito. Muito menos os espectadores.

- 08/06 – Sábado, penúltima apresentação

Na estação Brás, Jhoa Junnior recebe o público, dando as instruções do uso do trem, bem como a recomendação de se adaptar ao espaço do Jardim Romano, sobretudo o respeito aos espaços privados do bairro.

Ainda na plataforma, sou interceptada nas anotações deste diário por um rapaz na plataforma. Ele estava curioso com o grupo e me pergunta do que se trata. Ele se chama Gustavo, é professor de educação física e passa o trajeto todo conversando comigo. Falamos sobre a peça, sobre sermos professores, etc. Ele é morador do Itaim Paulista e nunca tinha ouvido falar no espetáculo nem no Coletivo. Carol Marinho o convida a participar e cola um post-it acima dele, com seu nome (Gustavo e alguns dizeres).

Desembarcamos. O espetáculo está completamente lotado.

No intervalo na Casa Balaio, acompanho a interação do público com as atrizes; Carol Marinho conta a história do Coletivo, todos ouvem atentos.

Minha amiga Deise está presente e se interessa pelas publicações do Coletivo, mas não entende quando Carol lhe diz que ela encontrará a cidade de Salvador no Jardim Romano (isso depois de apresenta-las e dizer que Deise é nova em Sampa, vinda da Bahia). Ela nunca havia pisado na periferia de São Paulo e ficou realmente incomodada com tal provocação, muito simpática aliás, de Carol.

Em Jacira e Rua dos Inventos: o público está hoje muito concentrado, chega a aplaudir várias das falas no meio das cenas, realmente envolvidos com o espetáculo, e isso traz uma energia muito boa para o desenrolar do espetáculo.

O mendigo faminto que chega para comer o bolo de chocolate de Jacira discretamente, quase todas as apresentações, hoje está atrasado: devido ao grande número de espectadores, ele fica sem um pedaço de bolo. Ele se encontra em uma situação muito vulnerável: sujo, maltrapilho, faminto. É notável sua descrição. Ele auxilia, inclusive, a recolher pedaços de papel alumínio que por vezes ficam no chão, deixados, ironicamente, pelo público estrangeiro ao Jardim Romano.

Mais uma vez, a passagem em cena dos carros rebaixados e com som alto se repete e eles voltam a cortar o público no meio da rua. Dou risada discretamente.

Um morador do bairro, totalmente embriagado, insiste em acompanhar todas as cenas, repetindo falas e marcações, na retaguarda. Ele atrapalha um bocado e constrange o público. No entanto, o elenco parece estar acostumado com ele. Ana Maria comenta comigo que ele tem histórico de loucura e violência na família. Essa é mais uma camada que atravessa o espetáculo e que faz parte da experiência de quem vai atuar ou assistir.

Na cena da Keli e sua ex-sogra, um dos expectadores contracena com ela no “*é justo isso?*”, devolvendo-lhe um sonoro “Não”, várias vezes.

Na cena do Beco da Rata com Seu Antônio, Jhoao Junnior cita uma referência: “*A poética do espaço*”, de Gastón Bachelard. Fico para o final do corredor, converso com um casal mais velho, que está regressando ao espetáculo (sei disso pois ele está explicado à parceira o que se passa na cena, já que não é possível avistar o Seu Antônio de onde estamos).

Na cena da espera, com Seu Vital, o público está muito emocionado, várias pessoas estão chorando.

Já no final da trajetória, os aplausos duram mais de 5 minutos, intensamente. Muita, muita emoção. Talvez essa tenha sido a apresentação mais “completa” (ainda que algumas cenas tenham sido puladas, o que é normal). Muita emoção em todos, grupo e público.

Deise, minha amiga, compartilha comigo seu olhar de espectadora: mistura de migrante e estrangeira. Não conhece São Paulo, muito menos o fundão da zona leste. Ela demora um pouco para se localizar. Sorte a dela de fazer parte num dia em que o público está muito conectado com o espetáculo, ou seja, não somente no lugar de “público curioso”.

Ela se mostra afetada pela experiência completamente. Não consegue muito conversar quando saímos da beira do rio (acho que todo mundo fica um pouco assim nesse momento. É uma espécie de arrebatamento). Quando estamos subindo de volta para a sede, explico um pouco da história da migração nordestina em São Paulo e na zona leste em especial, e aí ela entende aquela sugestão de Carol Marinho sobre encontrar Salvador no Jardim Romano. “*Como assim, vou encontrar Salvador neste lugar feio?*”. Ela também comenta sobre os ritmos da peça: parece que vai acabar em alguns momentos, mas não acaba (o espetáculo exige muito do espectador). Acredito que isso seja intencional, faz parte da própria integração do corpo do espectador ao espaço urbano que acolhe o espetáculo, que é um espaço desconfortável, problemático, desafiador.

09/06 – Centésima e última apresentação

Corro para a estação com Simone, Miguel, Livia e Nayara, meus amigos queridos que serão espectadores hoje.

Um domingo com problemas no metrô, várias estações fechadas. Chegamos em cima da hora, lotação de público e correria para embarcar no trem da CPTM, que parte relativamente cheio. Além disso, o trem está lento entre uma estação e outra; o público é orientado a prestar atenção nisso para garantir a sincronia entre o áudio-guia e as paisagens que dialogam com isto pelas janelas.

Uma usuária da CPTM se irrita com o *post-it* “o trem embala o sono”, e fala, em alto em bom som, que não quer ser fotografada com este dizer ao seu lado quando está, de fato, quase dormindo, sob o risco de virar meme nas redes sociais.

É sobre metalinguagem e conflitos reais no espaço cênico/urbano.

É difícil escrever sobre este dia, em que a emoção toma conta de todos. Me comunico com a equipe toda entre olhares cúmplices e abraços. Estou junto e me sinto parte. Carol Marinho, depois, comenta comigo que me minha presença lhe dá uma sensação de confiança e de que tudo vai dar certo.

O público está imenso, o maior de toda a temporada, provavelmente. Presença de moradores, inclusive os que compõem as cenas, como Jacira e o irmão de Jurema, seguem a peça até o final. Participam dos aplausos, inclusive. Espectadores afetados e atores também.

A peça acaba com muita emoção, mas menos sincrônica que no dia anterior. Voltamos à sede para a comemoração do fim da temporada e das 100 apresentações, com direito a bolo e tudo.

Noto a presença de vários agentes culturais junto ao público: atores, produtores, diretores do Sesc-SP e Sesc-Pernambuco. Os membros do Coletivo estão excitados por novas perspectivas de trabalho, novas temporadas do espetáculo.

Sou convocada a ficar na festa, claro, e me despeço dos amigos maravilhosos que foram vivenciar isso comigo. Eles amaram a experiência.

A festa foi de arromba, e pude compartilhar com todos a emoção do momento.

Eu e Anna Zêpa ficamos até o final da festa e perdemos o trem. Então dormimos na casa de David, numa rua às margens do rio. Totalmente imersa em observação- participante.

Foi muito interessante acordar neste território e ser apresentada a ele em outra dimensão por um morador recente, David. E também Zêpa, que tal qual nunca havia pernoitado ali.

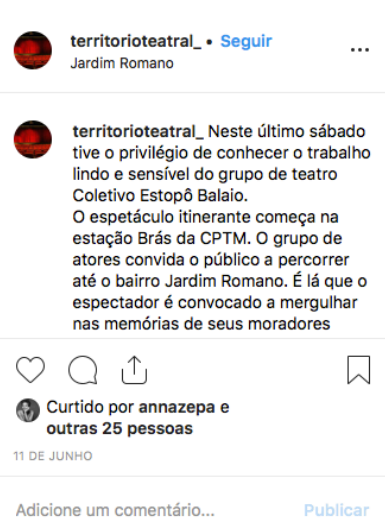
Muita tranquilidade e ao mesmo tempo estranheza ao passar pelos moradores num dia comum, sem a mediação do espetáculo. É um lugar totalmente diferente.

O rio, visto de uma parte mais alta do bairro, é majestoso, imenso, onipresente, bem cavado no fundo do vale. À noite, é só o seu breu dominando o horizonte.

APÊNDICE B – O olhar espectador

Processo de curadoria de postagens sobre o espetáculo na internet: em julho de 2019, após o término da temporada, foram analisados 1290 posts públicos nas redes sociais Instagram e Facebook, coletados através das hashtags #coletivoestopobalaio e #estopobalaio. O critério de escolha se baseou em posts de expectadores que, além de imagens, continham pequenos textos relatando as impressões sobre o espetáculo. Inclui-se também algum material de divulgação de canais de arte e cultura, também com o critério de conter alguma imagem e texto sobre o espetáculo. Não foram selecionados postagens de integrantes do Coletivo Estopô Balaio.

1



“Neste último sábado tive o privilégio de conhecer o trabalho lindo e sensível do grupo de teatro Coletivo Estopô Balaio. O espetáculo itinerante começa na estação Brás da CPTM. O grupo de atores convida o público a percorrer até o bairro Jardim Romano. É lá que o espectador é convocado a mergulhar nas memórias de seus moradores através de um percurso pelas ruas, becos e vielas onde moram centenas de famílias que já viram as águas do rio invadirem e levarem não só objetos e móveis, mas vidas. O grupo mostra como a arte pode criar novas esperanças e mudar destinos de tantas pessoas que sofrem e que já sofreram com a perda.”

2



deisevianaf O olhar.

O olhar é estrangeiro. Venham conhecer a cidade dos rios invisíveis. Cena ou realidade? A questão me acompanhou a todo momento na tarde de sábado. Ouvir a palavra viagem já me deixou interessada. É bem verdade que esta palavra aqui em SP viaja para outras acepções. Fazer uma viagem ao espaço urbano e periférico de SP não é considerado um passeio de domingo. É vida cotidiana que dorme no metrô. Mas no meu fone, a voz me dizia: resista ao sono, se permita olhar. Veja o rio que passa pela janela. Eu fiquei um pouco desconcertada. A cara do povo que viaja no metrô tem uma mensagem pra você. Basta querer ler. Um convite



Curtido por danielauemura e outras 26 pessoas

9 DE JUNHO

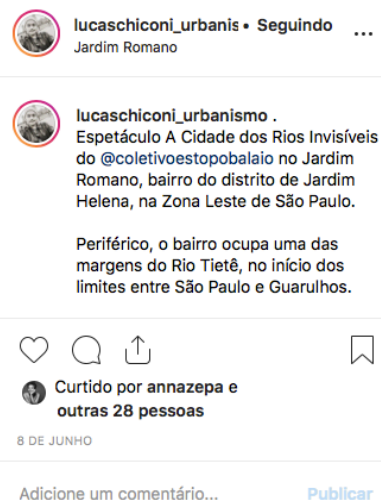
Adicione um comentário...

Publishar

“O olhar.

O olhar é estrangeiro. Venham conhecer a cidade dos rios invisíveis. Cena ou realidade? A questão me acompanhou a todo momento na tarde de sábado. Ouvir a palavra viagem já me deixou interessada. É bem verdade que esta palavra aqui em SP viaja para outras acepções. Fazer uma viagem ao espaço urbano e periférico de SP não é considerado um passeio de domingo. É vida cotidiana que dorme no metrô. Mas no meu fone, a voz me dizia: resista ao sono, se permita olhar. Veja o rio que passa pela janela. Eu fiquei um pouco desconcertada. A cara do povo que viaja no metrô tem uma mensagem pra você. Basta querer ler. Um convite ao letramento de reexistência. Sem saber o que esperar. Na verdade, sim, esperando um espetáculo legal que fizesse um tour nos espaços desconhecidos e apagados do mapa turístico de SP, viajo. Essa experiência me impactou e esse movimento está vivo nesse relato que nem sei onde quero te levar. Meu leitor, minha leitora, fique à vontade para desistir. Eu também quase desisto de ir viajar no trem de SP porque lá fica longe de tudo que conhecia. Mas o lá agora me atravessa por inteira. Não posso esquecer de pensar sobre isso para entender essa metrópole. É uma história sobre o rio e o sobre a vida debaixo d'água por três meses que mudou pra sempre história da gente de Roman Garden em 2009. Estado de ação, de drama, de loucura, de dor, de perplexidade. Cena complexa de entender. É justo isso? Você acha isso justo? Eu não sabia o que dizer. Porque a pergunta seguinte se adiantava na minha boca: se não é justo porque não fazemos nada? A vida da gente que viaja no trem do extremo Leste não tem muitos likes. Os sentidos se deslocam em mim. "Existir é morrer, não existir é desaparecer. Re-existamos".

3



Espectáculo A Cidade dos Rios Invisíveis do @coletivoestopobalaio no Jardim Romano, bairro do distrito de Jardim Helena, na Zona Leste de São Paulo.

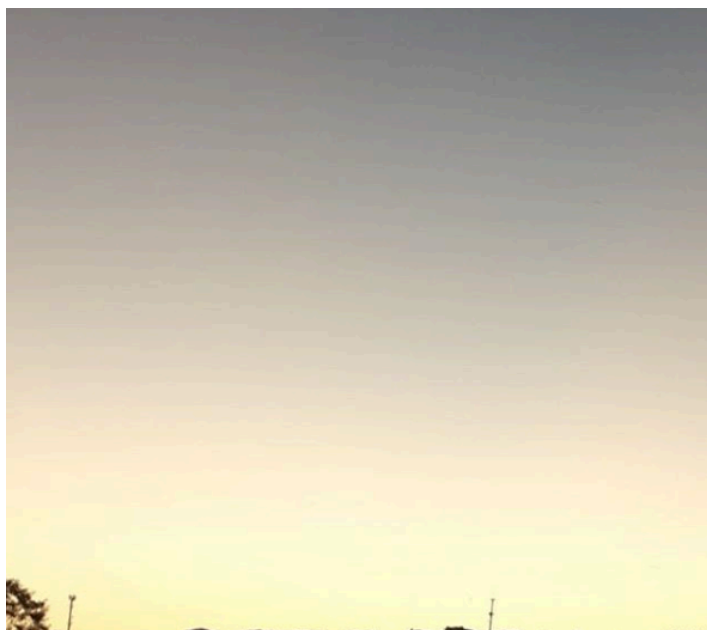
Periférico, o bairro ocupa uma das margens do Rio Tietê, no início dos limites entre São Paulo e Guarulhos. Ficou conhecido em 2009 por uma grave enchente que levou cerca de três meses para baixar o nível da água, causando transtornos dos mais diversos tipos na região.

O espetáculo, com início da Estação Brás, na área central, tem por objetivo contar a história de bairros no percurso da Linha 12 - Safira e suas relações sociais e ambientais com seus bairros. O foco está no Jardim Romano e seus problemas socioambientais, mas contando esta história de forma leve e muito inteligente. Outro objetivo do grupo é levar o prefeito para fazer este passeio e conhecer melhor o bairro. O que acha prefeito @brunocovas ? Bora?"

4



5



lucaschiconi_urbanismo .

🇧🇷 Todo respeito ao Rio Tietê e as populações que habitam suas margens.

Rio mais importante do estado de São Paulo, já foram gastos bilhões para sua despoluição. Essa semana foi anunciado pelo governador @jdoriajr que o rio receberá mais investimentos e deverá estar despoluído em oito anos. Será? Vamos cobrar, governador!

Na foto, pôr do sol sobre o rio a partir do Jardim Romano, em São Paulo, olhando para Guarulhos.

🇧🇷 All respect for Tietê River and the



Curtido por annazepa e outras 11 pessoas

8 DE JUNHO

Adicione um comentário...

Publicar

*Todo respeito ao Rio Tietê e as populações que habitam suas margens.
Rio mais importante do estado de São Paulo, já foram gastos bilhões para sua despoluição. Essa semana foi anunciado pelo governador @jdoriajr que o rio receberá mais investimentos e deverá estar despoluído em oito anos. Será? Vamos cobrar, governador!
Na foto, pôr do sol sobre o rio a partir do Jardim Romano, em São Paulo, olhando para Guarulhos.”*

6



eucigana • Seguir

...



eucigana ontem tive a oportunidade de ver uma das melhores peças da minha vida até hoje, uma imersão no Jardim Romano, último bairro da Zona Leste, um espetáculo de quatro horas que se inicia na estação de Trem do Brás e adentra o bairro entrelaçando as histórias e memórias dos moradores as ruas, cheiros, cores, musicalidade e encenação. É sinestesia pura.

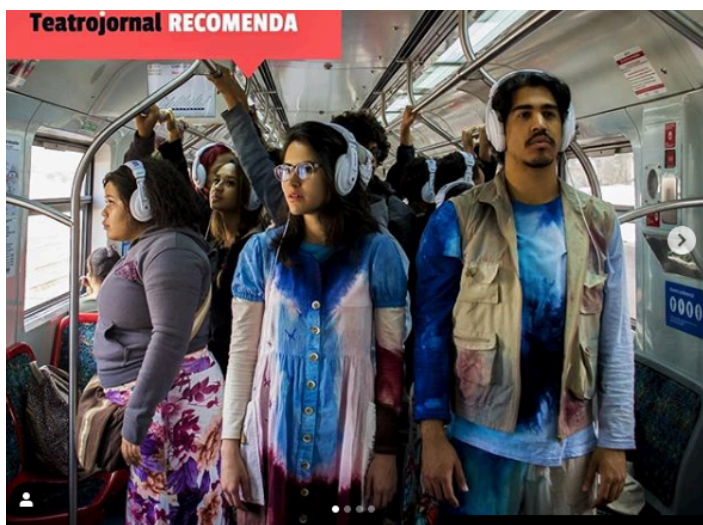


Curtido por annazepa e outras 24 pessoas

1 DE JUNHO

“Ontem tive a oportunidade de ver uma das melhores peças da minha vida até hoje, uma imersão no Jardim Romano, último bairro da Zona Leste, um espetáculo de quatro horas que se inicia na estação de Trem do Brás e adentra o bairro entrelaçando as histórias e memórias dos moradores as ruas, cheiros, cores, musicalidade e encenação. É sinestesia pura, encantamento e porrada. A realidade de quem vive ali sem enfeite, mas com muita poesia. É política, é potente, é uma canalização de emoções e enredos.”

7



teatrojornal O crítico Valmir Santos indica o espetáculo 'A cidade dos rios invisíveis', do Coletivo Estopô Balaio, que acontece nos trens da CPTM e tem como cenário o trajeto entre a estação Brás e o Jardim Romano. A peça segue até 9 de junho, de sexta a domingo, partindo da plataforma às 14h e com ingresso 'pague o quanto puder'. "Essa navegação cênica centro-leste sobre os trilhos, o asfalto e o chão cria uma mão dupla de pertencimento. 'O que



Curtido por **si_si_romeo** e outras 55 pessoas

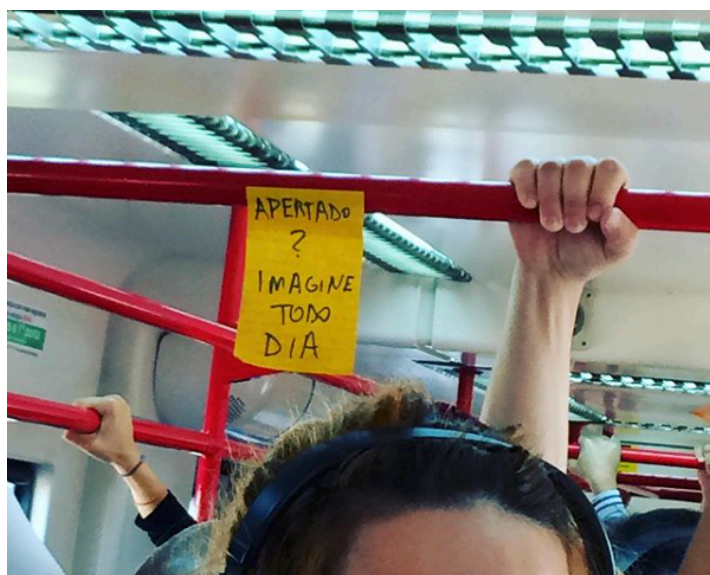
31 DE MAIO

Adicione um comentário...

Publicar

O crítico Valmir Santos indica o espetáculo 'A cidade dos rios invisíveis', do Coletivo Estopô Balaio, que acontece nos trens da CPTM e tem como cenário o trajeto entre a estação Brás e o Jardim Romano. A peça segue até 9 de junho, de sexta a domingo, partindo da plataforma às 14h e com ingresso 'pague o quanto puder'. "Essa navegação cênica centro-leste sobre os trilhos, o asfalto e o chão cria uma mão dupla de pertencimento. 'O que São Paulo já me entregou?', pergunta-se uma atuante que gruda tal bilhete na paisagem veloz da janela do vagão. O aparelho nos ouvidos amplifica a dramaturgia do que se vê. E ao caminhar pelas ruas do bairro, o espectador expedicionário afere a coragem e a reinvenção teimosas em crianças, jovens e adultos cujos ancestrais vieram dos longes e sempre pescaram poesia na margem".

8



thiago_nasper Apertado? Imagine todo dia... #estopobalaio #cidadedosriosinvisíveis #teatronotrem #teatro #saopaulo #city #cidadesinvisíveis #jardimromano #cptm

6 sem



Curtido por **annazepa** e outras 66 pessoas

10 DE JUNHO

9



pestanalucas • Seguir
Estação Do Trem Jardim Romano

pestanalucas Esperança
#coletivoestopobalaio
#coletivoestopobalaio
#acidadedossriosinvisíveis
#acidadedossriosinvisíveis

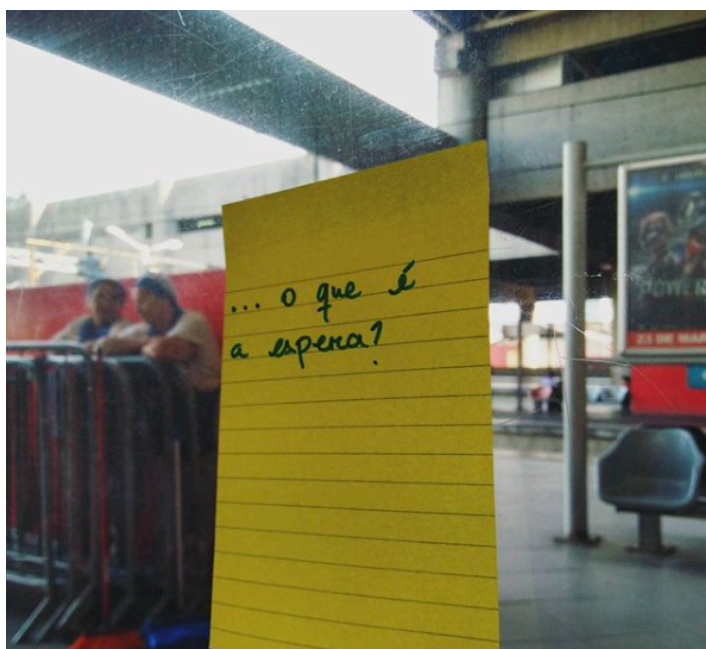
6 sem



Curtido por annazepa e
outras 32 pessoas

11 DE JUNHO

10



ocachorroverde • Seguir
Estação Brás

ocachorroverde
#acidadedossriosinvisíveis
#coletivoestopobalaio

(UM)A ESPERA, O QUE É
um trem que não anda,
trem que não chega,
trem que não sai.
uma porta que não fecha,
janela que não abre,
bilhete na janela.
uma pergunta sem resposta,
linhas vazias,
cola que não descola.
uma conversa sem fim,
vassoura e pá,
e a sujeira a acumular.
uma chuva que não vem,



Curtido por coletivoestopobalaio e
outras 41 pessoas

16 DE ABRIL DE 2017

UM)A ESPERA, O QUE É
um trem que não anda,
trem que não chega,
trem que não sai.
uma porta que não fecha,
janela que não abre,
bilhete na janela.

uma pergunta sem resposta,
 linhas vazias,
 cola que não descola.
 uma conversa sem fim,
 vassoura e pá,
 e a sujeira a acumular.
 uma chuva que não vem,
 chuva que não para,
 água muita que não vai.
 uma lembrança,
 mudança,
 o banco vazio.
 um vazio - o vazio.
 um invisível - o invisível.
 o poder.

11



canal_aberto • Seguir
Jardim Romano

canal_aberto A Cidade dos Rios Invisíveis com #repost do @coletivoestopobalaio

A flor Raimunda.
Um Jardim de flores encantadas.
Ao longo do percurso do espetáculo A cidade dos rios invisíveis entregamos 4 flores. Uma delas é para Antônio Inácio da Silva, viúvo de Raimunda Da Silva. Quase às margens do rio Tietê, Raimunda servia um café ao diretor do espetáculo e contava um pouco de sua vida em poucas e precisas palavras enquanto o público não parava na sua porta para lhe ouvir falar da sua casa. É ali que Antônio ficou na casa próxima ao Rio com poucas e precisas palavras

Curtido por annazepa e outras 40 pessoas

1 DE MAIO

“A flor Raimunda.

Um Jardim de flores encantadas. Ao longo do percurso do espetáculo A cidade dos rios invisíveis entregamos 4 flores. Uma delas é para Antônio Inácio da Silva, viúvo de Raimunda Da Silva. Quase às margens do rio Tietê, Raimunda servia um café ao diretor do espetáculo e contava um pouco de sua vida em poucas e precisas palavras enquanto o público não parava na sua porta para lhe ouvir falar da sua casa. É ali que Antônio ficou na casa próxima ao Rio com poucas e precisas palavras e uma calma que se ganha com o tempo e as dificuldades. Ah, o tempo! Ele vem atravessando nosso percurso ao longo destas ruas e destes cinco anos de espetáculo nos plantando saudades, despedidas e novos encontros. Com respeito e reverência,

Antônio.

Lhe contemplamos no tempo dos teus olhos e na flor Raimunda que lhe entregamos.”

12



micapelacidade • Seguindo
Jardim Romano

...



micapelacidade [Espetáculo A Cidade dos Rios Invisíveis - Coletivo Estopô Balaio] [abril/2017]

Tive a honra de vivenciar a experiência desse espetáculo com minha mana @quelpadua, que proporciona uma imersão na realidade do bairro Jardim Romano, no extremo leste de São Paulo, e conta as histórias de vida, das

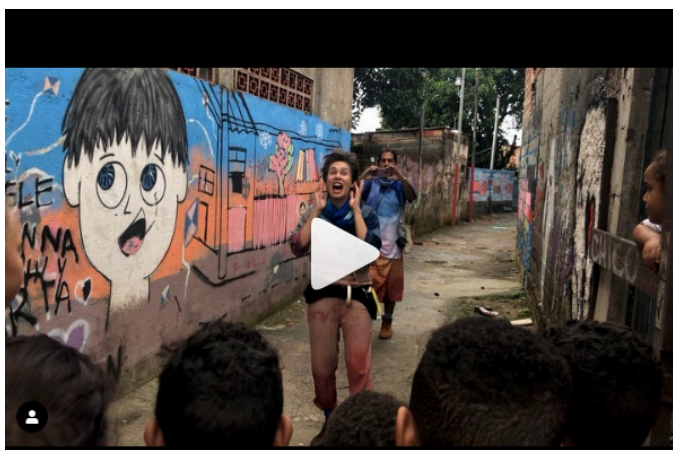


6 curtidas

11 DE DEZEMBRO DE 2017

Tive a honra de vivenciar a experiência desse espetáculo com minha mana @quelpadua, que proporciona uma imersão na realidade do bairro Jardim Romano, no extremo leste de São Paulo, e conta as histórias de vida, das enchentes e alagamentos vividos pelos moradores do bairro. @coletivoestopobalaio é um grupo que concretiza a fundamental importância da voz dos verdadeiros protagonistas numa história que envolve densas questões sociais, políticas, urbanísticas, existenciais. O espetáculo é de tal potência que nos move por dentro, nos mostra uma São Paulo invisibilizada e leva a cabo o verdadeiro papel da arte, de acabar com a anestesia que vivemos no dia a dia. Mais uma vez, redescubro a cidade onde vivo. Maravilhoso!!!

13



ciaoherri • Seguir
Jardim Romano

...



ciaoherri socorroooooo tem um país afundando na lama, socorroooooo. um poema, uma corda pra ajudar, socorrooooo! // último final de semana da temporada dessa lindeza que é "A cidade dos rios invisíveis" do @coletivoestopobalaio com uma tantada de gente linda pelas vielas do #jardimromano em #saopaulo #brasil, jovens. // #acidadedossriosinvisiveis #coletivoestopobalaio #teatro



232 visualizações

6 DE JUNHO

14



carbonelli73 • Seguir
Jardim Romano

carbonelli73 A importância da arte memória preservada e celebrada: claro, das pessoas e suas histórias que é um "lugar" sem as pessoas! Muito obrigado #coletivoestopôb: pela experiência sensível e incrível! #acidadedossriosinvisíveis - Até 01 reservas no www.coletivoestopobalaio.com.br #cptm #teatro #coletivoestopoba #estopobalaio



Curtido por annazepa e outras 68 pessoas

2 DE JUNHO

15



coletivoestopobalaio • Seguindo ...



coletivoestopobalaio Diário do espectador de 2016 da querida Emily Hozokawa.

#Repost @emilyhozokawa · · ·
Agradeço imensamente ao #estopobalaio e ao Jardim Romano pelas sensações e memórias despertadas com #acidadedossriosinvisíveis.
Morei por muitos anos em um bairro que passava por algo semelhante: a enchente. E, como exposto no espetáculo, compartilho uma memória semelhante. De que a água barrenta não trás apenas horror, mas trás com o rio a generosidade dos seres humanos, com vizinhos que se ajudam



Curtido por adrirezende.ar e outras 33 pessoas

15 DE ABRIL DE 2017

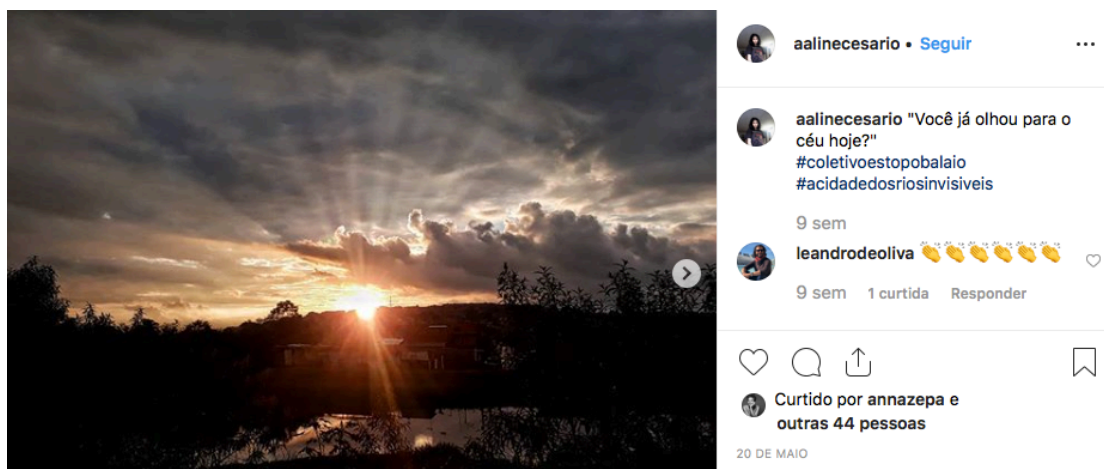
Agradeço imensamente ao #estopobalaio e ao Jardim Romano pelas sensações e memórias despertadas com #acidadedossriosinvisíveis.

Morei por muitos anos em um bairro que passava por algo semelhante: a enchente. E, como exposto no espetáculo, compartilho uma memória semelhante. De que a água barrenta não trás apenas horror, mas trás com o rio a generosidade dos seres humanos, com vizinhos que se ajudam carregando móveis nas costas, que compartilham comida, que limpam pó de esgoto seco que fica por meses nas ruas.

Obrigada pela esperança!

"Saberei, senhora que esta vida é um rio..."

16



17



Diário do viajante de @ivmbrasil . . .

A travessia dentro de um vagão de trem pode fazer com que percamos as referências de cidade e suas histórias. Mas em uma viagem pela Linha 12 da CPTM somos conduzidos por um áudiotour com histórias dos bairros, contadas com depoimentos, músicas e poesias. O espetáculo segue pelas ruas e passagens estreitas do Jardim Romano, extremo-leste de São Paulo, envolvendo atores e comunidade local. "A Cidade dos Rios Invisíveis" é uma experiência promovida pelo @coletivoestopobalaio e fica em cartaz até próximo domingo, dia 30. Uma excelente ideia para pensarmos de que forma podemos tornar as travessias e passagens mais sensíveis e lúdicas...

18



aalinesecario "Ao fechar as portas do vagão, liguem seus dispositivos e apertem o play."
Registros de uma viagem.
#coletivoestopobalaio
#acidadedosriosinvisiveis

9 sem



leandrodeoliveira 🍌🍌🍌🍌🍌🍌🍌



9 sem 1 curtida Responder



dunstinn 🍌🍌🍌



8 sem 1 curtida Responder



Curtido por annazepa e
outras 69 pessoas

20 DE MAIO

19



evandrosmile • Seguir

...

Jardim Romano

A Cidade dos Rios Invisíveis

Uma história contada com uma sensibilidade sem igual e de uma maneira genial por todos deste coletivo, que transbordam uma verdade arrebatadora, me fazendo reviver memórias um tanto quanto tristes, mas ao mesmo tempo, me ensinando como transformar tudo isso em um caminho de sabedoria, coragem e paciência... fazendo transbordar



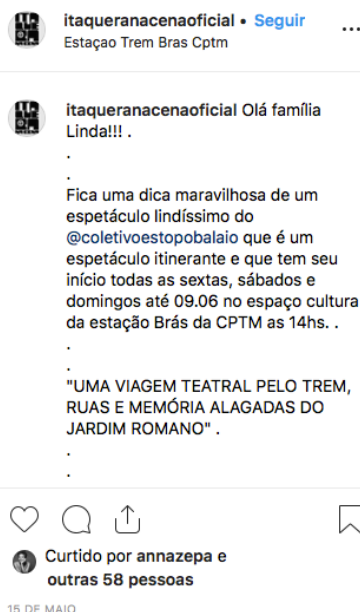
65 visualizações

30 DE MAIO DE 2016

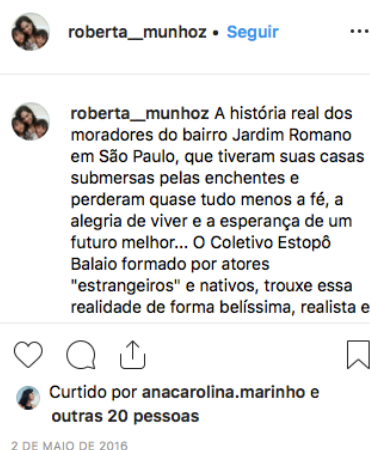
*"Neste sábado vivi uma experiência incrível prestigiando o espetáculo do @coletivoestopobalaio :
*A Cidade dos Rios Invisíveis**

*Uma história contada com uma sensibilidade sem igual e de uma maneira genial por todos deste coletivo, que transbordam uma verdade arrebatadora, me fazendo reviver memórias um tanto quanto tristes, mas ao mesmo tempo, me ensinando como transformar tudo isso em um caminho de sabedoria, coragem e paciência... fazendo transbordar também, um "Rio Visível" das lágrimas que correram pelo meu rosto...
...muito obrigado por me proporcionarem a experiência desta viagem espetacular."*

20



21



A história real dos moradores do bairro Jardim Romano em São Paulo, que tiveram suas casas submersas pelas enchentes e perderam quase tudo menos a fé, a alegria de viver e a esperança de um futuro melhor... O Coletivo Estopô Balaio formado por atores "estrangeiros" e nativos, trouxe essa realidade de forma belíssima, realista e ao mesmo tempo poética. O espetáculo que parte do Brás no trem da Linha 12 Safira, segue em direção à cidade dos rios invisíveis e segue pelas suas histórias... Gostaria de falar mais, detalhar tudo o que vi e ouvi...no entanto, convido quem estiver em São Paulo a fazer esta viagem...

22



luanvieiraah @coletivoestopobalaio
#acidadedossriosinvisiveis

A cidade dos rios invisíveis, Lindo projeto do coletivo estopô balaio que atravessa a capital paulista para ir ao encontro das narrativas sinceras e valiosas do pessoal do Jardim romano... quantos passinhos valiosos nascem daí ein?! Rsr
Atravessa o visível.
Atravessa o teatro
Atravessa o tempo
Atravessa gerações
Atravessa gêneros
Parabéns lindões.
Vida longa!!!



Curtido por coletivoestopobalaio e outras 47 pessoas

5 DE MAIO

23



inocencio.leo #tbt
Rio menino malandro avançou pra meu lado, e eu ingênuo inquieto fiquei desencantado.

#jardimromano
#acidadedossriosinvisiveis
#estopobalaio #sp #extremoleste
#coletivoestopobalaio #tag #photo

78 sem



acho.que.nao.sei Quebrada.



78 sem 2 curtidas Responder

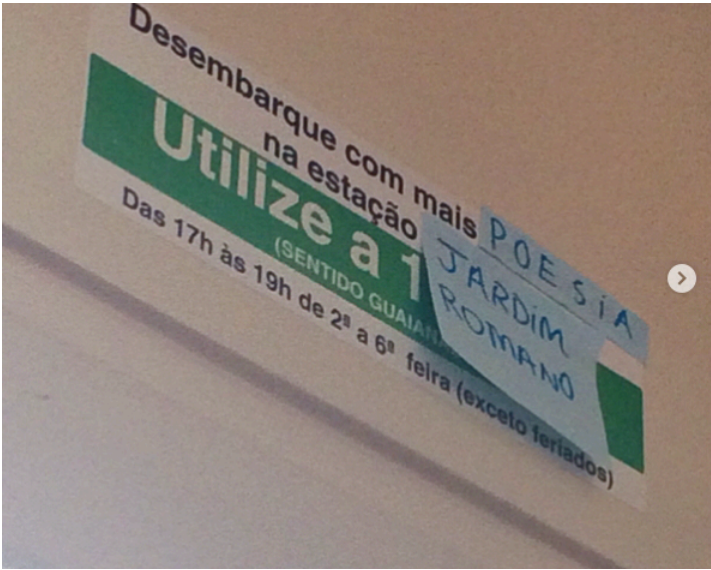
Ver respostas (1)



Curtido por anacarolina.marinho e outras 94 pessoas

25 DE JANEIRO DE 2018

24



 **aninhap_costa** Teatro fora de 4 paredes e na periferia... Não imaginei que pudesse ser tão lindo! Obrigada @coletivoestopobalaio pela incrível experiência. "Existir é morrer. Não existir é desaparecer" #coletivoestopobalaio #acidadedossriosinvisiveis #jardimromano #riodossosnhos #riotietê #fomento #fomentoaoateatro #SP #splovers #tiqatira #periferia #zonaleste #ZL #teatro #arte #art

116 sem



 Curtido por anacarolina.marinho e outras 34 pessoas

30 DE ABRIL DE 2017

25



 **ahessel** | poesia que nasce da tragédia | #coletivoestopobalaio #acidadedossriosinvisiveis obrigada por mais um espetáculo grandioso ❤️

116 sem

 **anacarolina.marinho** ❤️

116 sem Responder



 Curtido por anacarolina.marinho e outras 39 pessoas

29 DE ABRIL DE 2017

26



anascimento • Seguir

...



A cidade dos rios invisíveis parece não ter fim. O sol ilumina a cena. O rio está sujo. A perfeição de Deus, o descaso dos homens. Estou cheia de contradições. Os rios que deságuam em mim. É muita emoção.
 #estopôbalaio #estopobalaio
 #acidadedossriosinvisíveis #teatroderua

145 sem



Curtido por ellenribranco e outras 19 pessoas

9 DE OUTUBRO DE 2016

27



Na obra teatral mais incrível que já assisti.
 #acidadedossriosinvisíveis

146 sem



Curtido por jhonny.salaberg e outras 26 pessoas

3 DE OUTUBRO DE 2016

28



 **nateesouza** Pra ser feliz basta ser...
Somente ser!! É preciso viver pra
morrer... E existir... Obrigada
@coletivoestopobalaio por tanto
amor!!! #viajeinumlesteimigrante
#jardimromanoéimperio
#coletivoestopobalaio
#acidadeadosriosinvisiveis #foilindo
#expansaooolharaesquerdadotrem

146 sem

 **anacarolina.marinho** Que registro
lindo! ❤️

145 sem Responder

 **nateesouza** Lindos são todxs
vocês!! ❤️❤️

👍 🗨️ ↗️ 📌

 Curtido por anacarolina.marinho e
outras 26 pessoas

2 DE OUTUBRO DE 2016

29



 **tiago_ramos** "Por esses lados da
cidade, o homem não arranhou o céu.
O céu é soberano"
#acidadeadosriosinvisiveis
#estopobalaio #compartilheteatro

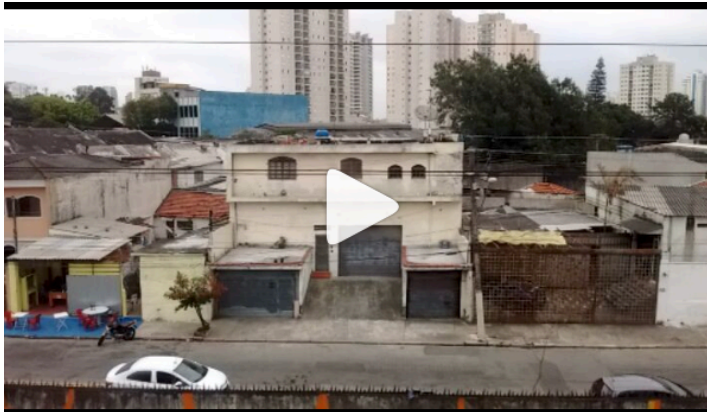
146 sem

👍 🗨️ ↗️ 📌

 Curtido por anacarolina.marinho e
outras 30 pessoas

1 DE OUTUBRO DE 2016

30



arielrodrigues_ Para chegar ao Jardim Romano é preciso passar por Tiquatira, a cidade das caixas de fósforos.
#acidadedosriosinvisiveis
#coletivoestopobalaio #cptm

146 sem



renepiacentin Tem estação de metrô prometida para Tiquatira. Por enquanto só alimenta a especulação imobiliária das



59 visualizações

1 DE OUTUBRO DE 2016

31



brunaburkert • Seguir
Jd. Romano



brunaburkert Um palco de teatro em meio à tudo aquilo que a cidade menospreza e ignora.
#acidadedosriosinvisiveis

164 sem



9 curtidas

27 DE MAIO DE 2016

32



cenacritica "A cidade império insiste em te transformar em pedra."
Espero o meu avô, toda vez que olho para uma estrela. Obrigada pela travessia, pelo atravessamento
@coletivoestopobalaio
#acidadedosriosinvisiveis
#coletivoestopobalaio #jdromano
#teatro #teatrosp #teatroemsp
#artescenicas #peça #espetaculo
#cptm #sp #brasil #periferia
#quebrada #ubuntu

146 sem



57 visualizações

1 DE OUTUBRO DE 2016



33



emilyhozokawa • Seguir
Jardim Romano

...



emilyhozokawa Agradeço imensamente ao #estopobalaio e ao Jardim Romano pelas sensações e memórias despertadas com #acidadedosriosinvisiveis.
Morei por muitos anos em um bairro que passava por algo semelhante: a enchente. E, como exposto no espetáculo, compartilho uma memória semelhante. De que a água barrenta não trás apenas horror, mas trás com o rio a generosidade dos seres humanos, com vizinhos que se ajudam carregando móveis nas costas, que compartilham comida, que limpam pó de esgoto seco que fica por meses nas ruas.
Obrigada pela esperança!



Curtido por anacarolina.marinho e outras 13 pessoas

16 DE MAIO DE 2016



34



milenaback • Seguir

...



"A cidade é redundante, repete-se pra fixar alguma imagem na mente... A memória é redundante: repete os símbolos para que as cidades comecem a existir. As cidades e os símbolos." #acidadedossriosinvisíveis

168 sem



Pertinho de onde nasci. ZL e sua peculiaridade rrsrr



168 sem Responder



@jotalewis bem peculiar mesmo rrsrrs 🤔🤔 adorei!



168 sem Responder



29 curtidas

1 DE MAIO DE 2016

35



pricspacheco • Seguir

...



Por causa da chuva não pudemos assistir ao espetáculo teatral percorrendo as ruas do Jardim Romano, mas isso não impediu que o grupo transmitisse toda a emoção da história do bairro. Imagine a água do rio Tietê entrando na tua casa em tempo de chuva? #teatro #estopôbalaio #jardimromano #acidadedossriosinvisíveis #extremoleste #zonaleste #zl #sp #sãopaulo #arte #cultura #periferia #enchente #trem #cptm

194 sem



10 curtidas

1 DE NOVEMBRO DE 2015

36

Obrigada pela experiência singular que vocês me proporcionaram hoje. Isso é arte. vocês são de verdade, e nós somos tocados pela simplicidade e explosão de energia que vcs tem. É lindo ver um situação triste sendo transformada em poesia, sem livros, sem palavras difíceis, sem frescura. Eu acredito que a arte salva vidas, e hoje vocês salvaram a

joabejunior



coletivoestopobalaio • Seguindo



coletivoestopobalaio #Repost @joabejunior Pra relembrar nosso espetáculo A cidade dos rios invisíveis.
 ❤️ #ACidadedosRiosInvisíveis

A respeito dos afetos gerados pela #acidadedosriosinvisíveis

215 sem







10 curtidas

7 DE JUNHO DE 2015

Adicione um comentário...

Publicar

37





thayrodrigues03 • Seguir



thayrodrigues03 Muito boa essa peça #acidadedosriosinvisíveis, muito interessante, emocionante e bonita. É muito bom ver que a arte pode mostrar coisas tão sérias que acontecem do lado da nossa casa, de uma forma tão legal, parabéns pelo trabalho.

257 sem



lipebee Simplesmente fantástica, e essa foto ficou ótima 🙌❤️

232 sem Responder



thayrodrigues03 Verdade, ah obrigada Bee ❤️

232 sem Responder



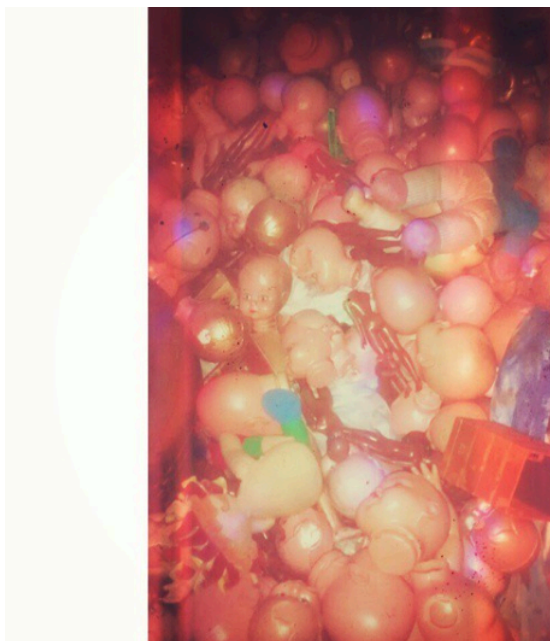




Curtido por coletivoestopobalaio e outras 17 pessoas

18 DE AGOSTO DE 2014

38



prisciladoceu • Seguir



prisciladoceu O que sobrou da enchente.
#acidadedosriosinvisiveis

252 sem



Curtido por coletivoestopobalaio e outras 13 pessoas

26 DE SETEMBRO DE 2014

39



thiago_nasper • Seguir



thiago_nasper Espetaculo incrível no Jardim Romano.
#acidadedosriosinvisiveis

255 sem



Curtido por coletivoestopobalaio e outras 11 pessoas

29 DE AGOSTO DE 2014