



Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Fissuras urbanas: a atuação das sedes Luz do Faroeste e Teatro de Contêiner no território da Luz

Sara Fagundes Oliveira

Para citar este artigo:

OLIVEIRA, Sara Fagundes. Fissuras urbanas: a atuação das sedes Luz do Faroeste e Teatro de Contêiner no território da Luz. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0106>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Fissuras urbanas: a atuação das sedes Luz do Faroeste e Teatro de Contêiner no território da Luz¹

Sara Fagundes Oliveira²

Resumo

O presente trabalho discutiu a criação de fissuras espaço-temporais no sistema hegemônico capitalista/colonial, e por consequência, no território pelo qual ele se (re)configura – a cidade –, por meio de sedes de grupos teatrais. É por essa perspectiva que este texto investigou criação e atuação da Luz do Faroeste e Teatro de Contêiner – respectivamente sedes dos grupos teatrais Pessoal do Faroeste e Cia. Mungunzá – no território da Luz, localizado na região central da cidade de São Paulo.

Palavras chave: Sedes de grupos teatrais. Cidade. Fissuras espaço-temporais.

Urban cracks: the agency of the headquarters Luz do Faroeste and Teatro de Contêiner in the territory of Luz

Abstract

This paper discussed the creation of space-time cracks in the hegemonic capitalist/colonial system, and consequently, in the territory through which it (re)configures itself - the city -, through the headquarters of theater groups. From this perspective, this text investigated the creation and performance of Luz do Faroeste and Teatro de Contêiner - respectively the headquarters of the theater groups Pessoal do Faroeste and Cia. Mungunzá - in the territory of Luz, located in the central region of the city of São Paulo.

Keywords: Headquarters of theater groups. City. Space-time cracks.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Ibi Monte Figueiredo Azevedo (desde 2021 o revisor faz uso de nome social e sua comprovação de currículo está no nome anterior de registro, disponível no link: <http://lattes.cnpq.br/4847118658016388>

² Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestrado em Artes pela mesma instituição. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC). Professora Substituta do Departamento de Belas Artes Teatrais (BAT) da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) nos cursos de Cenografia e Indumentária. Arquiteta, cenógrafa, iluminadora, professora e pesquisadora. sara.fagundes@yahoo.com.br
<http://lattes.cnpq.br/0578287804082746> <https://orcid.org/0000-0001-5021-6430>



Fisuras urbanas: la actuación de las sedes Luz do Faroeste y Teatro de Contêiner en el territorio de Luz

Resumen

El presente trabajo discutió la creación de fisuras espacio-temporales en el sistema hegemónico capitalista/colonial y, en consecuencia, en el territorio a través del cual se (re)configura –la ciudad–, a través de las sedes de los grupos de teatro. Desde esta perspectiva, este texto investigó la creación y actuación de Luz do Faroeste y Teatro de Contêiner – respectivamente sede del grupos de teatro Personal do Faroeste y Cia. Mungunzá – en el territorio de Luz, ubicado en la región central de la ciudad de São Paulo.

Palabras clave: Sede de grupos de teatro. Ciudad. Fisuras espacio-temporales.



Como reagir a uma realidade que constantemente aprisiona e comprime? Como criar fissuras em um sistema que parece hermético? Como combater e reagir aos condicionamentos do modo de produção capitalista/colonial que cotidianamente violenta corpos e espaços? O filósofo e economista John Holloway, em *Fissurar o Capitalismo* (2013), reflete sobre as possibilidades de reação à seguinte situação: estamos em um quarto e gradativamente as paredes começam a nos comprimir. Como reagir? Para o autor, algumas pessoas se recusariam a enxergar o avançar dessas paredes, outras o denunciariam e criariam uma forma radical de combate à essa compressão que no futuro daria fim às paredes, e por fim, aqueles que golpeando as paredes tentariam criar fissuras no que pareceria inquebrável. A última postura, a dos golpeadores, consistiria no método da fissura:

O método da fissura é o método da crise: queremos entender a parede não a partir de sua solidez, mas de suas fissuras; queremos entender o capitalismo não como dominação, mas a partir da perspectiva de sua crise, suas contradições, suas fraquezas, e queremos entender como nós mesmos somos estas contradições (Holloway, 2013, p.13).

Dentro desse contexto, o autor apresenta uma série de ações que poderiam se configurar como fissuras no sistema, abrindo perspectivas para outros mundos possíveis: “Dos indígenas em Oventio, Chiapas, que criam um espaço autônomo de autogoverno e o defendem todos os dias contra os paramilitares que o assediam” à “dramaturgia em Viena, que decide usar suas habilidades para abrir um novo mundo àqueles que assistem suas peças” (Holloway, 2013, p.12), são formas de reivindicar possibilidades de existir que não se pautem pela opressão exercida pelo capital.

Quando pensamos especificamente sobre a lógica capitalista que se impõe no contexto latino americano e, portanto, no Brasil, os estudos de Anibal Quijano sugerem uma indissociação da matriz capitalista de poder de duas outras esferas: a da colonialidade (entendida como a outra face da modernidade) e do eurocentrismo (Quijano, 2009). O autor argumenta que



Com a constituição da América Latina no mesmo momento e no mesmo movimento históricos, o emergente poder capitalista torna-se mundial, os seus centros hegemônicos localizam-se nas zonas situadas sobre o Atlântico – que depois se identificarão como Europa – e como eixos centrais do seu novo padrão de dominação estabelecem-se também a colonialidade e a modernidade. Em pouco tempo, com a América (Latina) o capitalismo torna-se mundial, eurocentrado, e a colonialidade e a modernidade instalam-se associadas como eixos constitutivos do seu específico padrão de poder, até hoje (Quijano, 2009, p.73-74).

Como implicação central da colonialidade do poder, Quijano indica a imposição de “uma classificação racial/étnica da população do mundo [...] [que] opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social quotidiana e da escala societal” (Quijano, 2009, p.73). Ou seja, quando pensamos sobre as opressões exercidas pelo sistema capitalista no(s) contexto(s) brasileiro(s) não podemos dissociá-las das violências e opressões às quais corpos, espaços e culturas negras e indígenas foram e são submetidas. É por tal entendimento que, no âmbito da nossa realidade, as fissuras contra hegemônicas precisam, necessariamente, sabotar as estratégias da branquitude³.

Para Holloway, o primeiro passo na criação das fissuras seria a negação do que nos é imposto. Mas o “não” sozinho é um tanto quanto incapaz, por isso, sugere que a recusa deve ser sempre acompanhada de uma criação na qual sejamos sujeitos – a ideia de recusa-e-criação (Holloway, 2013). Para esta forma de luta, propõe que necessitamos desenvolver uma nova linguagem: romper o capitalismo “de tantas formas quanto pudermos, tentando expandir e multiplicar as fissuras e promover sua confluência” (Holloway, 2013, p.14). Nesse sentido, as revoluções aconteceriam nos interstícios do sistema: “a única maneira de pensar em mudar o mundo radicalmente é com uma multiplicidade de movimentos intersticiais fluindo a partir do particular” (Holloway, 2013, p.15). E essa mudança tem que ser aqui e agora, ou seja, uma subversão no espaço e no tempo. Decorre daí a noção de fissura espaço-temporal, pois para o autor, o fissurar passa sempre por uma ruptura com uma dimensionalidade espaço-temporal hegemônica.

³ Segundo Lia Vainer, a noção de branquitude corresponde a “uma posição racial de dominação em relação a outros grupos racializados, em que sujeitos considerados brancos obtêm privilégios materiais e simbólicos. [...] [a] branquitude como lugar racial da superioridade”. (Schucman, 2014, p.111-122)



O movimento das fissuras é um movimento não apenas contra, mas também para além da nossa determinação de nossas vidas pelo capital. [...] A questão central é a contraposição de uma lógica distinta, aqui e agora, à lógica do capitalismo. [...] [É] um momento no qual as relações de dominação são quebradas e outras relações criadas (Holloway, 2013, p.24-33).

O espaço como uma esfera estruturante do social e do político é tanto território de construção e constituição de sistemas hegemônicos quanto meio de criar fissuras nesses mesmos sistemas (Lefebvre, 1991). Dentro da discussão sobre espaço e sociedade, Henri Lefebvre indissocia estas esferas apontando justamente a condição espacial dos processos sociais - “O espaço (social) é um produto (social) ” (Lefebvre, 1991, p.26)⁴. E se, os sistemas hegemônicos se constroem indissociados do espaço, os enfrentamentos a eles, se fazem, também, por meio de espacialidades.

Evocamos as ideias de tais autores, pois os interesses destes escritos giram em torno das possibilidades de fissurar as estruturas urbanas hegemônicas por meio do teatro, especialmente como espaço – como edifício que compõe a malha e a dinâmica urbana. Em segundo lugar, pois tanto Lefebvre quanto Holloway compreendem que o espaço é um meio pelo qual tanto se exerce quanto se subverte o poder – ou os poderes. Além disso, ambos se ocupam em pensar possibilidades de transgredir os modos hegemônicos de realização da vida, entendendo que a subversão do espaço é uma condição fundamental na criação de novas formas de existência. E nesse sentido, são reflexões que permitem ampliar as leituras sobre o espaço teatral e as relações com a cidade.

A Selva das Cidades

Uma polifonia dissonante e caótica, a cidade de São Paulo se constitui das muitas tensões entre distintas realidades. Uma das grandes expressões brasileiras das desigualdades sociais, étnico-raciais e de gênero impostas pela dinâmica urbana capitalista e colonial, as tensões estão não somente na multiplicidade territorial, mas nas complexidades internas de muitos territórios. E esta é uma das

⁴ (Social) space is a (social) product. (Tradução nossa)



principais questões que toma corpo ao pensarmos sobre a Região da Luz, localizada no centro da cidade.

Tomemos como referência algumas das realidades que coexistem na região: grandes equipamentos culturais, como a Estação da Luz, Museu da Língua Portuguesa, Sala São Paulo, etc. – centros difusores de culturas de matriz eurocêntrica (ou seja, culturas especificamente burguesas e brancas) –, instalados em edifícios monumentais, restaurados e remodelados por arquitetos do *mainstream*; inúmeros imóveis ociosos que fomentam a especulação imobiliária na região; lutas por moradia que (à duras penas) ocupam alguns desses imóveis – como as ocupações Prestes Maia e Mauá; vítimas das necropolíticas que se revelam nas centenas de pessoas na rua em situação de vulnerabilidade social; violentos ataques policiais a estas mesmas pessoas em nome de uma suposta guerra às drogas – que na realidade é o extermínio explícito da população pobre e predominantemente negra; constantes e incontáveis projetos de gentrificação e branqueamento da região – a partir de uma coadunação entre Estado e iniciativas privadas. A Luz é mais um retrato da desigualdade perversa que, há séculos, se impõe como parte do projeto de sociedade brasileira.

Desde os anos 1970, a Região da Luz tem sido, sucessivamente, submetida a projetos de “renovação” e “requalificação” urbana para o “combate” a uma suposta “degradação do centro”. Mas qual a perspectiva de degradação que pauta tais propostas? Para o urbanista Flávio Villaça, a ideia de decadência ou degradação dos grandes centros urbanos está associada a ocupação destes territórios por populações de renda mais baixa (Villaça, 2001), que é predominantemente negra – ou seja, uma perspectiva que revela a segregação racial que estrutura, (não só desde os anos 1970, mas desde 1500) as práticas socio espaciais brasileiras. É nesse sentido, que tais intervenções, buscaram e permanecem buscando não só a gentrificação mas o branqueamento da Luz⁵ (Santos, 2017) – isto é, não apenas

⁵ No que diz respeito ao conceito de branqueamento do território, o geógrafo Renato Emerson Santos aponta que tal perspectiva pode ser compreendida a partir de três dimensões espaciais, “o branqueamento da ocupação, com a substituição de não brancos (negros e indígenas) por brancos na composição populacional de porções do território (através de assentamentos de imigrantes, expulsão ou extermínio dos indesejados); o branqueamento da imagem do território, com narrativas de histórias locais que se iniciam a partir da chegada dos brancos, e eliminam a presença de outros grupos enquanto protagonistas de processos históricos; e o branqueamento cultural do território, com a imposição da primazia de matrizes, signos e símbolos culturais que constituem e identificam territórios, lugares e regiões.” (Santos, 2017, p.474)



a ocupação da área por uma população de renda elevada como a criação de imagens e símbolos que reafirmam a cultura e os privilégios da branquitude e, sobretudo, a expulsão da população negra do território.

Nas décadas de 1990 e 2000, esse cenário intervencionista se acentuou, em decorrência do denominado “surgimento da cracolândia”⁶. Neste contexto foram inaugurados alguns espaços de uso cultural emblemáticos como a Sala São Paulo, Pinacoteca do Estado e o Museu da Língua Portuguesa. Tais projetos, realizados por meio de uma Parceria Público Privada, pretendiam criar (e talvez, para alguns, tenham criado) uma imagem de polo cultural internacional⁷ - de modo que a ideia de internacionalização obrigatoriamente se vincula a filiação euro-americana dos projetos, ou seja, em tese ao caráter universal associado às proposições que vem do Norte, com as suas (não ingênuas) aplicabilidades em quaisquer realidades.

Atualmente vigora na região central um projeto grandioso intitulado “Centro Novo”, e naturalmente a Região da Luz está incluída nele. A intervenção é ambiciosa e não se cansa de repetir os mesmos jargões e falácias das propostas anteriores. Nas palavras do arquiteto responsável pelo projeto da vez, Jaime Lerner, “É uma oportunidade de recordar ao paulistano memórias afetivas atreladas a esse espaço nobre da cidade, que associações negativas ao longo do tempo fizeram esmaecer, e rerepresentá-lo às novas gerações” (Lerner, 2017).

O que fica explícito tanto pela fala do arquiteto como pelo projeto em si é que os esforços de “requalificação urbana”, no caso da Região da Luz, reiteram a tese de que o capitalismo se reproduz por meio do espaço, convertendo-o em um produto a ser devorado pela sociedade espetacular de consumo – no caso brasileiro, pela burguesia branca. E, nesse caso específico, utilizando a ideia de cultura – uma cultura proclamada como universal, mas que é centrada fundamentalmente em referenciais europeus e estadunidenses – como argumento central de transformação da realidade urbana.

⁶ “Cracolândia” foi o nome instituído pela própria prefeitura na década de 1990 a uma concentração de usuários de entorpecentes, especialmente o crack e de pessoas em situação de vulnerabilidade social na região da Luz.

⁷ Importante pontuar que os projetos anteriores para a região já se apoiavam na ideia da Luz como um polo cultural. A inauguração dos referidos espaços apenas deu contornos mais evidentes a ideia que já se ensaiava ao longo de décadas.



No entanto, enquanto capital e Estado se ocupam de criar espacialidades que produzem e reproduzem as desigualdades sociais e étnico-raciais no país, enquanto os edifícios de uso cultural da região reafirmam as mesmas lógicas de segregação implicadas nestes projetos urbanos – seja pela seleção do público a partir dos ingressos cobrados, pela arquitetura suntuosa que inibe a presença de corpos não hegemônicos, pelos seguranças que fazem a triagem de quem pode e quem não pode adentrar tais espaços –, existem possibilidades de, por meio de sedes de grupos teatrais, criar e fazer confluir fissuras na asfixiante ordem capitalista e colonial que se impôs como hegemônica. Passemos a elas.

Sede Luz do Faroeste e Teatro de Contêiner – fissurar a cidade

Rua do Triunfo, número 301: ao lado do restaurante Amarelinho, no qual todos os sábados acontece uma tradicional roda de samba, um casarão eclético do início do século XX abrigou por uma década a sede Luz do Faroeste. Desafiando os propósitos e usos endereçados aos edifícios culturais da região, a perspectiva de mudança que foi base para o espaço criado pelo grupo teatral Pessoal do Faroeste, foi possibilitar meios de enfrentamento aos sistemas hegemônicos, enxergando a potência das culturas na formação do “cidadão consciente da importância de seu papel social na transformação da sociedade”.⁸

O Pessoal do Faroeste é uma companhia com trajetória de 24 anos na cidade de São Paulo e é liderada pelo diretor e dramaturgo paraense Paulo Faria. O grupo sempre esteve sediado na região da Luz, sendo que antes de migrar para a rua do Triunfo em 2012, ocupava um edifício situado na alameda Cleaveland, nas imediações do fluxo da “cracolândia”. Ou seja, desde 2002 o grupo se relaciona diretamente com a realidade complexa da região e o percurso traçado ao longo das mais de duas décadas de trabalho revela essa vivência. De acordo com Paulo Faria, “pela cultura e pelo teatro a gente tem tentado abrir uma outra frente, que é: todas as peças tratam desse endereço, tratam de fatos históricos” (Faria, 2019).

Entre os espetáculos que aconteceram a partir do momento em que se

⁸ Pessoal do Faroeste, site da companhia. <http://www.pessoaldofaroeste.com.br>



instalaram na região⁹, pode-se destacar, *Os Crimes do Preto Amaral* (2006), *Labirinto Reencarnado* (2009), *Cine Camaleão*, a *Boca do Lixo* (2012) que inaugurou a sede na rua do Triunfo, *Homem não entra* (2013), *Luz Negra* (2014), *O assassinato do presidente* (2017), *Curare* (2018) e o mais recente, *Branços e Malvados* (2019).

Além dos espetáculos teatrais, a companhia também é uma produtora audiovisual e transformou-se em instituto. O Instituto Luz do Faroeste nasceu justamente por uma pulsão do grupo em atuar politicamente nas questões ligadas à realidade espacial da qual fazem parte, permitindo ao coletivo pensar políticas públicas para a região e seus usuários. Para Faria a criação do Instituto foi uma maneira encontrada de efetivar o que já se realizava paralela e conjuntamente aos espetáculos e produções audiovisuais – isto é, uma aproximação do teatro de outras esferas como direitos humanos, saúde, política e justiça social. O diretor aponta ainda que por meio do Instituto “a ideia é que esse bairro possa se pensar, uma vez que ele é um bairro quase invisível por conta de toda a mídia que tem em torno da ‘cracolândia’” (Faria, 2019).

O Instituto Luz do Faroeste possui dez núcleos com diferentes frentes de atuação articuladas a partir do território, como gênero, raça, diversidade, saúde, juventude, cultura, meio ambiente, cidade, cidadania e mobilidade. Os diversos núcleos apontam, em primeiro lugar, o entendimento do grupo em relação à amplitude e complexidade das lutas que são mobilizadas no território e a partir disto, na necessidade de enfrentamento múltiplo e conjunto das muitas faces e armadilhas da matriz de poder capitalista e colonial. Essa diversidade de frentes aponta o papel do Instituto como centro pensador e articulador de caminhos outros para a Luz. Outro aspecto interessante do Luz do Faroeste é que ele mobiliza a criação e o pensamento a partir de dentro, a partir das pessoas que fazem parte do território – a partir do que Lefebvre chama de espaços de representação e não a partir da representação do espaço¹⁰, como é de praxe em

⁹ Até o ano de 2002 o grupo não possuía uma sede e seus espetáculos se realizavam em outros teatros.

¹⁰ Lefebvre propõe uma teoria unitária que pretenda associar o espaço físico, o social e o mental numa tríade, de modo que os níveis imbricados que se correlacionam de forma dialética seriam: o da prática espacial, o das representações do espaço e o dos espaços de representação. A prática espacial como aquela que associa as dimensões urbana e cotidiana – espaço percebido –, as representações do espaço como o espaço dos planejadores, arquitetos e tecnocratas – espaço concebido – e os espaços de representação sendo aqueles dos habitantes e usuários que produzem obras simbólicas – espaço vivido. Ditos de outro modo, o espaço da materialidade e da sensorialidade, o espaço conceitualizado (ou da conceitualização) e o espaço



propostas de intervenção urbana com filiação colonial. Nas palavras de Faria,

A gente propôs como se fosse um ministério mesmo. A gente se deu esse direito de pensar isso aqui como um país, a região como uma cidade, com todas as dificuldades e os conflitos que ela vive, no lugar onde a gente está na América Latina, na história que tem esse bairro para a América Latina (Faria, 2019).

No que diz respeito ao espaço da sede¹¹, a edificação que abrigou a companhia possuía a fachada preservada, com a exceção da porta principal que fora substituída por uma porta metálica de enrolar e que possui um grafite (uma câmara e o escrito “Boca do Lixo”)¹². Ao adentrar o edifício, existia um pequeno saguão com pé direito baixo no qual funcionava um bar. E, logo após o balcão – atrás de uma porta vai-e-vem estilo faroeste e de uma cortina vermelha – encontrava-se a caixa cênica, que comportava no máximo cem pessoas.

No âmbito da configuração espacial do edifício, embora existisse de forma nítida separação entre o dentro e o fora, entre o espaço público e o privado, essa relação ocorria de forma gradual e sutil, sobretudo se considerarmos a escala do edifício. Afinal, como afirma Gay Mcauley, a escala de uma edificação revela muito sobre poder e controle, de modo que “a experiência de escalar um enorme lance de degraus ou de entrar no prédio através de uma porta enorme pode ser um lembrete da ausência de poder de um indivíduo” (Mcauley, 2010, p.52). Ou seja, a sede Luz do Faroeste rompia com outra das características centrais dos equipamentos culturais da região: a monumentalidade.

Próximo à rua, mas separado dela, o espaço da cena possuía uma configuração que remete ao palco-rua do Teatro Oficina, tendo em vista sua característica longitudinal. Ao fundo da caixa cênica, à esquerda, existia uma janela que dava acesso ao quintal – outra relação inevitável com o Oficina – que poderia

das emoções e dos significados simbólicos que afetam o modo como se experimenta a materialidade espacial. (Lefebvre, 1991)

¹¹ Cabe ressaltar que as adaptações realizadas no edifício para adaptá-lo à função cênica foram planejadas pelo próprio diretor, sem um projeto arquitetônico, a partir das necessidades do grupo e das possibilidades do edifício.

¹² Boca do lixo foi uma denominação utilizada para se referir a um trecho da região da Luz – na qual está a Sede Luz do Faroeste – ocupada (nos anos 1950) por produtoras cinematográficas.



(ou não) ser fechada por uma cortina preta, de acordo com as necessidades do espetáculo. Nesse caso, o teatro não se abria para a cidade como o espaço criado por Lina Bardi e Edson Elito, mas para a pequena área verde nos fundos do antigo sobrado. A abertura revelava o desejo de que a caixa cênica se relacionasse com aquilo que estava fora, mas sendo esse fora o quintal da casa, a janela se tornava uma espécie de abertura para dentro: para dentro da história e memória daquele edifício. Ainda na caixa cênica, existia um mezanino em estrutura metálica que circundava toda a área do pavimento térreo.

No andar superior, acima da caixa cênica e separado dela, com acesso por uma escada que parte do pequeno saguão/bar, existia uma sala retangular (seguindo o mesmo formato do pavimento inferior) que também abrigava cena e funcionava como depósito de cenários, figurinos e equipamentos da companhia. Deste segundo andar era possível acessar o edifício vizinho, no qual está localizado o Ateliê Amarelinho.

O Ateliê foi um espaço criado pelo grupo no ano de 2014 que abriga coletivos artísticos interessados em produzir “ações que possam estar em diálogo direto com a cidade e com a região da Luz, criando encontros, transversalidades e permeabilidades entre arte, direitos humanos, política e cultura”¹³. O espaço possuía acesso tanto por dentro do teatro, como pela rua General Osório. O ateliê se dividia em três andares de modo que no primeiro funcionava a produção da companhia e também os ateliês de trabalho desses coletivos – no total eram cinco ateliês. No segundo nível se localizavam dormitórios que abrigavam os artistas residentes. E no terceiro nível, na cobertura, um espaço de uso múltiplo, no qual funcionava uma área de convivência com uma cozinha coletiva, local onde eventualmente aconteciam cenas e festas.

Ao longo da trajetória na rua do Triunfo, incontáveis ações e projetos foram realizados pelo grupo na sede e elencá-las extrapola o escopo destes escritos. No entanto, mencionamos aqui algumas dessas atividades ou projetos: bloco carnavalesco organizado pelo grupo, que sai nos domingos de carnaval desde 2013 pelas ruas da região; distribuição de alimentos a partir da criação dos programas

¹³ Pessoal do Faroeste, site da companhia. <http://www.pessoaldofaroeste.com.br>



#FomeZeroLuz e #SopãodaLuz; Bate-bocas - série de conversas abertas ao público sobre temas que perpassam os espetáculos, e portanto a história da região e sua realidade; cineclubes; reuniões do Fórum Mundaréu¹⁴ - coletivo que se uniu para discutir alternativas para a região frente ao projetos de gentrificação e branqueamento e as posturas violentas contra a população residente da área; oficinas para o programa De Braços Abertos, desenvolvido durante a gestão de Fernando Haddad, que consistia em uma política de redução de danos para usuários de drogas; aulas públicas sobre diferentes temáticas no referido largo e na sede; reuniões e a disciplina da pós graduação do Diversitas USP - Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflito - da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; balcão de atendimentos da OAB em direitos humanos para a população vulnerável do território.

A menos de um quarteirão da sede Luz do Faroeste, na esquina da rua dos Protestantes com a rua dos Gusmões, no ano de 2017 mais uma companhia teatral fez da Luz seu território estético e político. Com um projeto que dialoga com as propostas do Faroeste - embora trabalhe em outras frentes -, a companhia Mungunzá inaugurou em março do referido ano o Teatro de Contêiner, buscando criar na Luz um espaço cultural que fizesse uma ponte entre os artistas do grupo e os moradores da região.

De acordo com o integrante da companhia Marcus Felipe Oliveira, o desejo de construir a sede na Luz possui alguns disparadores. O primeiro é que o grupo já possuía uma relação com a região, pelos anos instalados em um galpão na Rua Prates - primeira sede da Mungunzá - e por serem moradores do bairro. O segundo disparador foram os rumos que o país começou a tomar no final de 2015 e início de 2016 com o prenúncio do golpe político institucional que naquele

¹⁴ Grupos e indivíduos integrantes do Fórum Mundaréu: Ação da Cidadania; Centro de Convivência É de Lei; Centro Gaspar Garcia de Direitos Humanos; Companhia de Teatro Mungunzá; Companhia de Teatro Pessoal do Faroeste; A Craco Resiste; Defensoria Pública de São Paulo; Promoção e Defesa dos Direitos das Mulheres (Nudem); Habitação e Urbanismo (Nehaburb); Cidadania e Direitos Humanos (NECDH); Direitos do Idoso e da Pessoa com Deficiência (Nediped); FLM - Frente de Luta por Moradia; Frente Estadual de Luta Antimanicomial (Feasp-SP); Goma Oficina; IAB-SP - Instituto de Arquitetos do Brasil/São Paulo; INNPD - Iniciativa Negra por uma Nova Política Sobre Drogas; Instituto Pólis; LabCidade - Laboratório Espaço Público e Direito à Cidade/FAUUSP; LabJUTA - Laboratório Justiça Territorial/UFABC; LEVV - Laboratório de Estudos da Violência e Vulnerabilidade Social/Mackenzie; Moradores e comerciantes das quadras 36, 37 e 38 do bairro Campos Elíseos; Mosaico - Escritório Modelo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/Mackenzie; Movimento Integra; Observatório de Remoções; A Próxima Companhia de Teatro; REPEP - Rede Paulista de Educação Patrimonial; Sã Consciência; UMM - União dos Movimentos de Moradia.



momento começava a se construir – o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff consolidado em 31 de agosto de 2016. O grupo, que temia ser tomado por um estado de completa apatia e desesperança, buscava razões para continuar sua trajetória artística. E por fim, desejavam colocar fim ao ciclo de pagamentos de aluguéis, saindo “desse mercado em que a gente pega recurso público¹⁵ e entrega direto para o dono do imóvel, direto para o capital” (Oliveira, 2019).

Com tais inquietações e com o desejo de se deslocarem para “um lugar mais ativista da cidade” o grupo juntou o caixa que havia formado, com os até então oito anos da companhia, e começou a investigar a região buscando nos vazios urbanos e nas áreas subutilizadas um terreno para a implantação do teatro. Tendo em vista a burocracia necessária para uma Parceria Público Privada, em que o município concederia o terreno e a companhia arcaria com a construção do edifício, o grupo propôs para a prefeitura a concessão do lote por dois meses para abrigar um festival de performance chamado “Arquiteturando a Cidade”. Durante esses dois meses o teatro foi erguido e após o término da concessão a Mungunzá comunicou a prefeitura que com a edificação construída no local eles não desocupariam o terreno¹⁶.

Essa concessão do lote e a não desocupação do terreno pelo grupo é um ponto importante de se abordar, pois revela os privilégios materiais e simbólicos concedidos a branquitude que reforçam as estruturas hegemônicas:

um grupo de artistas em sua maioria homens, todos brancos, graduados e pós-graduados, então do tipo, estar aqui desenvolvendo o que a gente está só é possível por causa do nosso lugar de privilégio, então a gente também precisa dar os créditos ao nosso lugar de privilégio fazendo uma

¹⁵ A lei de fomento ao teatro de São Paulo, na qual a companhia foi inúmeras vezes contemplada, prevê que 30% do orçamento destinados aos projetos deve ser gasto com o espaço de trabalho das companhias. É por isso que o ator se refere ao gasto de verba pública no pagamento dos aluguéis.

¹⁶ O edifício teatral é composto por onze contêineres agrupados em dois pavimentos. Os contêineres formam em planta uma área quadrada. No centro deste quadrado se localiza a área de cena que pode assumir diferentes configurações como frontal, bilateral, arena e semi arena, uma vez que os assentos não são fixos e não há elevação no piso. Ainda sobre o primeiro pavimento, nas fachadas leste e oeste existe um fechamento em vidro, o que torna a caixa cênica visualmente permeável, criando uma relação direta entre o que acontece dentro do espaço e fora dele. Há ainda neste nível um banheiro – público e sem distinção de gênero –, um café e uma sala para reuniões e oficinas. No andar superior há um mezanino em U que circunda a área de cena. As paredes do mezanino guardam os refletores. Ainda no segundo pavimento existe um camarim, que diferentemente dos espaços tradicionais destinados para este fim, possui fechamento em vidro, sendo possível de fora do teatro observar os atores se transformando para os espetáculos. À época da inauguração do teatro a área construída abarcava 40% da área do terreno. Na área externa, nos 60% restantes, além da área verde criou-se um playground feito com galões metálicos, um duomo geodésico e uma horta coletiva.



política reversa, mas só é possível por causa disso. O nosso tipo de resistência é uma resistência que trabalha na fissura burocrática do Estado, por causa do nosso privilégio. Então, se fosse um grupo de origem periférica ou se fosse um grupo de negros e negras não estaria mais aqui. Importante que a gente tenha esse lugar senão a gente cai numa meritocracia do tipo, “ah tá vendo se organizar e não sei o que, sociedade organizada consegue se isentar do estado. Não, não consegue. Então é importante que a gente tenha esse pensamento (Oliveira, 2019).

Estes aspectos mencionados indicam o lugar contraditório em que emerge o Teatro de Contêiner: um coletivo de artistas teatrais independentes que buscam construir um espaço artístico-comunitário em um território repleto de tensões e contradições ao mesmo tempo em que são corpos hegemônicos pousando na Luz com uma arquitetura bastante aprazível às propostas de “requalificação” região. Oliveira aponta as diferentes leituras que surgem a partir da inauguração da sede:

[a arquitetura de contêineres] está muito mais relacionada aos nossos bairros de elite do que aos nossos bairros precários. Então quando a gente coloca o teatro de contêiner aqui é uma ojeriza consensual entre todo mundo. Do ponto de vista dos comerciantes a gente vira uma ONG, do ponto de vista do Estado a gente vira uma ONG de cultura que vai trabalhar com “craqueiro” (sic), do ponto de vista da população em situação de vulnerabilidade social é um teatro para os “boys” (Oliveira, 2019).

O entre lugar no qual o Contêiner se ergueu fez com que o grupo refletisse criticamente sobre sua agência política no território e passasse a desenvolver meios de enfrentar essas contradições. O pesquisador André Carreira, quando pensa sobre espetáculos que invadem a cidade – ou seja, que se apropriam de espaços públicos da urbe, aponta que

práticas teatrais que se oferecem em espaços de tensão entre as pessoas que habitam, caoticamente e perigosamente, lugares que a instituição governamental pretende recuperar para a cidade, estão obrigadas a questionar as implicações políticas de suas intervenções neste processos (Carreira, 2020, p.5).

Embora o autor esteja se referindo a práticas e não a espaços teatrais, a perspectiva crítica que Carreira indica pode ser transposta para pensarmos sobre a inserção do Contêiner no território da Luz. Foi, portanto, a partir do questionamento das “implicações políticas” do projeto que o grupo percebeu que



dependendo das formas de atuação da sede, o edifício poderia ser mais um dos dispositivos urbanos de gentrificação e branqueamento da região. Em busca do enfrentamento das contradições, o grupo repensou o programa arquitetônico do teatro, que inicialmente conteria apenas a caixa cênica. Incluíram o playground para as crianças – pois embora existam inúmeros equipamentos culturais no entorno, esses “equipamentos não abrigam essas crianças” (Oliveira, 2019) –, o duomo geodésico, para levar para o espaço “reuniões, fóruns ativistas, reuniões de condomínio, tudo o que o teatro não poderia abrigar do ponto de vista do pensamento, da discussão” (Oliveira, 2019), e a horta comunitária.

Paralelamente a companhia criou algumas ações como a inserção de moradores do entorno nas atividades funcionais do teatro – por exemplo, os responsáveis pela produção dos alimentos vendidos em festas e eventos no teatro são os moradores das ocupações da região; o projeto Rua Ex Isto, que promove uma vez por mês um “sábado de beleza” para pessoas em condições vulneráveis; a reinserção social de egressos do sistema prisional; passou a abrigar reuniões e fóruns ativistas – como por exemplo as da Craco Resiste e das ocupações de imóveis desocupados do entorno; entre outras.

Em relação ao público que frequenta os espetáculos, Oliveira aponta que quando são peças da Mungunzá, os moradores do entorno e pessoas em situação de vulnerabilidade, se sentem mais à vontade em adentrar o espaço. O ator aponta que durante a temporada do espetáculo da Companhia, “Epidemia Prata” (2018) – primeiro trabalho realizado na nova sede –, eram em torno de 15 a 20 pessoas em situação vulnerável por apresentação – para ele um número significativo.

Apesar do teatro ter gradativamente se transformado em um centro cultural aberto a todas/es/os, além da arquitetura outro elemento soa contraditório: a presença de uma cerca em volta de todo o terreno. Quando questionado sobre este ponto o ator argumenta que

a gente sempre se incomodou muito com ela e a nossa ideia, a princípio, era descer a cerca gradativamente, descer 30cm a cada seis meses, então ela cairia na medida da compreensão do projeto. Uma ideia que foi um pouco abandonada pela gente porque a gente entendeu um pouco a dinâmica da cidade e viu que a gente não tinha esse avanço do pensamento urbanístico para esse lugar. E depois a gente começou a



entender que não necessariamente a gente precisa estar sem a cerca, enfim, uma coisa não interfere na outra. Teve um episódio que [...] uma performer no dia da festa da MIT [Mostra Internacional de Teatro] [...], fez uma performance rasgando a cerca ali. [...] E aí quem expulsou ela do ato performático foram os próprios moradores da calçada, dizendo que não faz sentido você fazer esse rombo na cerca se o portão está aberto (Oliveira, 2019).

A falas de Oliveira em relação a chegada dos boys brancos no território, em relação a arquitetura “excludente” e em relação a existência da cerca ao redor do terreno indicam que o grupo não nega as contradições sob as quais se erguem o espaço – inclusive porque negá-las seria perpetuar não só a lógica meritocrática, como aponta Oliveira, mas ignorar a dinâmica capitalista/colonial que se reatualiza nas cidades e, sobretudo, os privilégios históricos concedidos a branquitude. Por essa perspectiva, a Cia. Mungunzá assume e parte dessas contradições.

Ao longo dos anos, as formas de atuação do Teatro de Contêiner têm se expandido. Durante a Pandemia de Covid 19 (inclusive durante o período mais rígido de isolamento social) a sede confeccionou e distribuiu máscaras para a população envoltória, além de *kits* de higiene, cobertores e alimentação – foram dois anos de trabalho incessante. Foi também a partir deste contexto que dois outros coletivos se integram ao terreno com seus próprios contêineres: o Coletivo Tem Sentimento – grupo que busca gerar renda para mulheres cis e trans em situação de vulnerabilidade do território –, e o coletivo Birico – grupo formado por artistas da região que buscam visibilizar suas produções artísticas além de formarem novas e novos artistas. Em fevereiro de 2022 a Cia. Mungunzá inaugurou um estúdio de gravação e um ateliê pedagógico em novos contêineres instalados no terreno.

Além dessas integrações, embora o teatro sempre tenha abrigado espetáculos de outros grupos, é possível observar uma mudança de perfil dos coletivos que passaram a se apresentar no local. De uma predominância de grupos formados por corpos hegemônicos, o teatro tem sido um palco aliado de artistas e práticas artísticas negras e LGBTQIAPN+ – por exemplo, os projetos realizados no Contêiner como a mostra “Negra Melodia”, a “Mostra Solo Mulheres”, as atividades do Chama Festival como “All Ice convida transmaculindades”, entre outros.



Se a pandemia de Covid 19 não impediu que a Cia. Mungunzá expandisse suas atividades e ampliasse a integração da sede com outros movimentos artísticos e sociais – a ponto de o Teatro de Contêiner ser hoje sede de diferentes coletivos –, a Sede Luz do Faroeste não resistiu a hecatombe. Em setembro de 2020, enquanto se realizava a distribuição de alimentos para a população vulnerabilizada do território, o grupo recebeu uma ordem de despejo – devido ao atraso no pagamento de aluguéis. A partir do apoio de outros artistas, intelectuais e alguns poucos representantes políticos, o coletivo conseguiu uma suspensão da ordem, para que o grupo tentasse avançar nas negociações. Entretanto, em janeiro de 2022 a ordem de despejo foi cumprida e o grupo deixou o imóvel na rua do Triunfo. Recentemente, mesmo sem a sede, Faria retomou a campanha #SopãodaLuz, que havia sido interrompida após a saída do território. Em relação às atividades do grupo, tanto os ensaios quanto os projetos desenvolvidos no Ateliê Amarelinho, ambos foram abrigados pela Casa Amarela Quilombo Afroguarany, uma “ocupação cultural que visa dar voz a cultura afro brasileira integrando as periferias ao centro da cidade usando a arte como transformador social”¹⁷.

Considerações Finais

Pensar sobre as dinâmicas de uma cidade com as complexidades de São Paulo, e especificamente de um território como a Região da Luz, é, sem dúvidas um desafio que não se esgota na discussão aqui proposta. Tampouco as sedes trazidas para a reflexão abarcam a diversidade e multiplicidade das lutas e movimentos sociais que, há décadas, se articulam pelo território. Entretanto, a Sede Luz do Faroeste e o Teatro de Contêiner a partir das distintas frentes e formas de atuação – que se dão por meio do acolhimento, do afeto e da integração – indicam alguns dos caminhos possíveis para sabotarmos as estratégias urbanas capitalistas e coloniais.

As rupturas provocadas por ambos os espaços dizem de uma necessidade desses coletivos artísticos se constituírem, por meio das sedes, como agentes

¹⁷ Casa Amarela Quilombo Afroguarany, disponível em:
<https://web.facebook.com/casamarelaquilomboafroguarany/>



críticos dos projetos de gentrificação e branqueamento que, por meio do espaço urbano, produzem e reforçam hegemonias. As dimensões étnico-racial e de gênero não podem ser negligenciadas em ações ou projetos que buscam enfrentar o sistema hegemônico. E talvez tenha sido a partir deste entendimento que os grupos ampliaram e tem ampliado seus meios de atuação, se aliando de forma mais enfática em lutas antirracistas, anti patriarcais e no combate a LGBTfobia. Nesse sentido, ainda que pesem aspectos contraditórios, tanto o Pessoal do Faroeste quanto a Cia. Mungunzá, abrem fissuras na espessa parede capitalista e colonial, que tem na Região da Luz uma de suas representações. E, nesse sentido, ambas as sedes indicam, especialmente aos grupos hegemônicos – branco, cisgênero e masculino –, formas de se aliar em lutas que permitam imaginar cidades e sociedades menos excludentes e desiguais.

Referencias

CARREIRA, André. Cidade espaço inóspito: território do teatro de invasão. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

FARIA, Paulo. Entrevista concedida à autora em janeiro de 2019.

LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Trad. D. Nicholson-Smith Oxford: Basil Blackwell, 1991[1974].

HOLLOWAY, John. *Fissurar o Capitalismo*. São Paulo: Publisher Brasil, [2010] 2013, p. 13.

LERNER, Jaime. *Cartilha do Projeto Uma Visão Para o Centro de São Paulo*, 2017, p. 1. Disponível online: <http://www.capital.sp.gov.br/noticia/prefeitura-recebe-o-projeto-centro-novo>

MCAULEY, Gay. *Space in performance: Making meaning in the Theatre*. University of Michigan Press, 2010.

OLIVEIRA, Marcos Felipe. Entrevista concedida à autora em 2019.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. In: *Epistemologias do Sul*. Boaventura de Souza Santos e Maria Paula Menezes (Org.). Coimbra: Edições Almedina, 2009

SANTOS, Renato Emerson dos; SILVA, Karoline Santos da; RIBEIRO, Lisyanne Pereira; SILVA, Naiara do Carmo. Disputas de lugar e a Pequena África no centro do Rio de Janeiro: Reação ou ação? Resistência ou r-existência e protagonismo?



Revista Indisciplinar: Urbanismo Biopolítico, EAD, UFMG, Belo Horizonte, 2017 [p.464-490].

SCHUCMAN, Lia Vainer. Branquitude: identidade racial branca refletida em diversos olhares. In: *Identidade, branquitude e negritude: contribuições para a psicologia social no brasil: novos ensaios, relatos de experiência e de pesquisa*. Maria Aparecida Silva Bento Marly Silveira De Jesus Simone Gibran Nogueira (Org.). São Paulo: Casa do Psicólogo, 2014.

VILLAÇA, Flávio. *O espaço intra-urbano no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Lincoln Institute, 2001.

Recebido em: 24/08/2022

Aprovado em: 15/10/2022

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br