UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicações e Artes

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

PAULO NASCIMENTO VERANO

CIDADES TEMPORÁRIAS

Brechas e contrabrechas na cidade

São Paulo

2018

PAULO NASCIMENTO VERANO

CIDADES TEMPORÁRIAS

Brechas e contrabrechas na cidade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de doutor em Ciência da Informação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira

Área de concentração: Cultura e Informação

São Paulo

2018

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Verano, Paulo Nascimento
Cidades temporárias: brechas e contrabrechas na cidade /
Paulo Nascimento Verano. -- São Paulo: P. N. Verano, 2018.
244 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da
Informação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientadora: Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira
Bibliografia

1. Ciência da Informação 2. Centralidade da cultura e da
cidade 3. Política cultural 4. Cultura e cidade 5. Brechas e
contrabrechas I. Maciel Barbosa de Oliveira, Lúcia II.
Título.

CDD 21.ed. - 020

PAULO NASCIMENTO VERANO

CIDADES TEMPORÁRIAS

Brechas e contrabrechas na cidade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de doutor em Ciência da Informação.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira (orientadora)
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Cayo Honorato
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Edmir Perrotti
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Jaime Tadeu Oliva
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Marco Antônio de Almeida
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Martin Grossmann
Universidade de São Paulo

PARA CLARICE.

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos são muitos, e não poderia deixar de começá-los pela Prof^a Dr^a Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira, orientadora desta Tese de Doutorado. Juntando com o Mestrado, também sob sua Orientação, são sete anos de aprendizado constante, conversas intelectuais proveitosas sobre temas sempre muito inquietantes, numa troca que me estimula a acreditar que a Universidade e a escuta atenta da Cidade podem sim andar passo a passo. Sua Orientação sempre presente foi um privilégio e agradeço por tudo isso.

Também tive o prazer de ter tido aulas com grandes professores nesta jornada longa. Agradeço aos Profs. Drs. Giulia Crippa e Marco Antônio de Almeida (ECA-USP), Jaime Tadeu Oliva (IEB-USP) e Eugenio Fernandes Queiroga (FAU-USP). Aos Profs. Drs. Marco Antônio de Almeida e Jaime Tadeu Oliva agradeço, especialmente, por terem composto a Banca de Qualificação deste trabalho, lido sua versão preliminar e feito suas considerações. Espero tê-las contemplado.

Ainda na Universidade, agradeço ao Prof. Dr. Edmir Perrotti (ECA-USP), a quem devo o estímulo para a reentrada no mundo acadêmico, e aos Prof. Drs. Martin Grossmann (ECA-USP) e Vera Pallamin (FAU-USP) — muitas de suas considerações durante a defesa do Mestrado levaram-me a este projeto.

Também agradeço a Izabela Oliveira Silva, da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da ECA-USP, e a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio concedido.

Fiz muitos amigos durante esse percurso. Marcos Passos fura a fila alfabética porque estamos na mesma peleja desde a entrada no Mestrado, em 2011, e com boas trocas aqui chegamos, juntos, em 2018. Também agradeço a André de Araújo, Bernardo Galeale, Charlene Lemos, Edison Luis dos Santos, Leonardo Gonçalves Silva, Mariany Nakamura, Naiene Sanchez, Ricardo Queiroz, Selma Cristina da Silva e Wesley Nogueira (colegas na ECA-USP) e a Fabiane Carneiro, Liana Perez, Mauro Calliari e Tiago Brito (na FAU-USP).

Agradeço especialmente a Astrid Gambardella, que me ajudou a me mover quando fiquei imobilizado. A minha esposa, Claudia, e a minha filha, Clarice, pelo companheirismo e paciência. Sei que não foi (fui) fácil. A minha mãe, Glacy, a minha irmã, Marina, a meus padrinhos, Zezé e Calu, pelos bons pensamentos. A meu pai, José (em memória), e a meu avô, Adauto (em memória).

Pelo apoio e torcida, agradeço a Angela Mendes, Cecilia Santos, Cicelia Pincer, Claudia Chabloz, Fabíola Lago, Pedro Rosa e Udo Simons. A Andrea Antonacci e Renato Roschel. A Lúcia Ferreira de Sousa e Maria Marilene de Sousa. A Angélica Pizzutto Pozzani, Denise Pizzutto, Tais Rodrigues e Tatiana Gregório. A Cristina Porto e Shu Lin. A Pedro Enrique, parceiro de luta, com admiração.

Este trabalho é dedicado a Gabriela Orth (em memória).

A cidade existe nos discursos tanto quanto em seus espaços concretos, e, assim como a vontade de cidade a transformou num lugar desejável, o medo da cidade pode transformá-la num deserto em que o receio prevaleça sobre a liberdade.

BEATRIZ SARLO, *A cidade vista*

— O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.

ITALO CALVINO, *As cidades invisíveis*

Vivemos em tempos interessantes.

ROY WAGNER, *A ideia de cultura*

VERANO, P. N. N° USP 7366255. Cidades temporárias: brechas e contrabrechas na cidade. 2018. 244 p. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

RESUMO

O objetivo deste estudo é, a partir da delimitação de um espaço central de São Paulo compreendido simbólica e rizomaticamente entre a Via Elevada Presidente João Goulart (Minhocão, no Centro) e o Largo da Batata (Pinheiros, Zona Oeste), investigar como se comportam determinadas ações culturais institucionais e não institucionais circunscritas nessa centralidade que promovem a conexão entre a cultura e a produção da cidade, operando numa tensão contínua entre o consenso e o dissenso e na tensão entre as noções de público e de privado na cidade, num movimento que se dá por esforços intencionais — muitas vezes por razões econômicas —, mas também pelo inesperado e pelo encontro fortuito com o simbólico nas *brechas* e *contrabrechas* da cidade.

Deseja-se, com esta reflexão, contribuir para o pensamento de novos caminhos para a Ciência da Informação e a Política Cultural, em que a promoção do diálogo entre os recursos culturais da cidade e seus atores sociais se dê a partir de conexões móveis e muitas vezes imprevistas, que partem do que é próprio do tenso e do instável, sim, mas em busca do que é comum e que projete outros futuros em que o fortuito, o desejo e a necessidade não estejam tão apartados.

PALAVRAS-CHAVE: Ciência da Informação; Centralidade da cultura; Centralidade da cidade; Espaço público; Política cultural; Brechas e contrabrechas; Cultura e cidade.

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to examine the impact of certain institutional and non-institutional cultural actions circumscribed in the central region of the city of São Paulo —understood symbolically and rhizomatically between the elevated highway President João Goulart (“Minhocão”, in the downtown district) and the Largo da Batata, in the Pinheiros district, in the western zone of the capital. Such organizations promote the connection between culture and the production of the city. They operate in a continuous tension between consensus and dissent and between the notions of public and private in the city, in a movement that occurs by intentional efforts —often for economic reasons. We will investigate the unexpected and fortuitous clashes with the symbolic in the *breachs* and in the *counterbreachs* of the city.

We want to contribute to the thinking of new paths for Cultural Policy and Information Science, in which the promotion of dialogue between the city's cultural resources and its social actors occurs on improbable connections and many unforeseen times. Constantly starting from the shock and the unstable, yes, but always in search of what is common and projecting other futures in which desire and need are not so far apart.

We want to contribute to the thinking of new paths for Information Science and Cultural Policy, in which the promotion of dialogue between the city's cultural resources and its social actors occurs on improbable connections and many unforeseen times. Constantly starting from the shock and the unstable, yes, but always in search of what is common and projecting other futures in which the fortuitous, desire and need are not so far apart.

KEYWORDS: Information Science; Centrality of Culture; Cultural Values; City Centrality; Public Place; Cultural Policy; Culture and City.

LISTA DE SIGLAS

ABL	Academia Brasileira de Letras
ABRASCE	Associação Brasileira de Shopping Centers
CAC	Cooperativa Agrícola de Cotia
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CCSP	Centro Cultural São Paulo
CEU	Centro Educacional Unificado
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CONDEPHAAT	Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo
ECA-USP	Escola de Comunicações e Artes da USP
FAU-USP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
IEB-USP	Instituto de Estudos Brasileiros da USP
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
LGBT	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAAU	Museu Aberto de Arte Urbana
MAR	Museu de Arte de Rua
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MTST	Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto
OSESP	Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
ProAC	Programa de Ação Cultural
PSOL	Partido Socialismo e Liberdade
PUC-SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SAJU	Serviço de Assessoria Jurídica Universitária
SBPC	Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência
SESC	Serviço Social do Comércio
SESI	Serviço Social da Indústria
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
USP	Universidade de São Paulo

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1** Espetáculo *Minhoca na janela*, Grupo Esparrama, jul. 2015.
- FIGURA 2** Filme *Ensaio sobre a cegueira*, do diretor Fernando Meirelles, 2008.
- FIGURA 3** Wladimir Delvechio, que fez do Minhocão sua casa, abr. 2017.
- FIGURA 4** Plantação clandestina de mudas no Largo da Batata, jan. 2015.
- FIGURA 5** Divulgação da reinauguração do “Novo Largo da Batata”, set. 2017.
- FIGURA 6** Convite para inauguração do Minhocão, jan. 1971.
- FIGURA 7** Largo Marechal Deodoro antes da construção do Minhocão, 1942.
- FIGURA 8** Minhocão no ano de sua inauguração, 1971.
- FIGURA 9** Operação Urbana Faria Lima, Largo da Batata, anos 2000.
- FIGURA 10** Cooperativa Agrícola de Cotia (CAC), Largo da Batata, anos 1920.
- FIGURA 11** Minhocão aberto para o lazer sob a gestão Erundina, 1990.
- FIGURA 12** Minhocão virando praia temporária sob Haddad, 2013.
- FIGURA 13** Banca Tatuí durante festa de comemoração de seu segundo aniversário. Vila Buarque, São Paulo, 2016.
- FIGURA 14** Banca Curva, durante sua inauguração. Vila Buarque, São Paulo, 16 mar. 2018.
- FIGURA 15** Rizomamóvel, estacionado em frente ao bar Al Janiah. Bixiga, São Paulo, 2017.
- FIGURA 16** Jornadas de junho, Largo da Batata, 2013.
- FIGURA 17** Bancos de *pallets*, A Batata Precisa de Você, 2014.
- FIGURA 18** Bancos “oficiais”, Operação “Novo Largo da Batata”, ago. 2017.
- FIGURA 19** Cartaz da remontagem da peça *O rei da vela*, encenada em 2017.
- FIGURA 20** Fábrica recém-construída. Pompeia, São Paulo, anos 1940.
- FIGURA 21** Hieronymus Bosch, *As tentações de Santo Antônio*, c. 1500.
- FIGURA 22** *Homepage* do site Nova Luz. Acesso em: 20 ago. 2017.
- FIGURA 23** *Homepage* do site Nova Luz. Acesso em: 25 set. 2017.
- FIGURA 24** Ateliê Amarelinho, sede do Pessoal do Faroeste, na Rua do Triunfo com a Rua General Osório. Luz, São Paulo.
- FIGURA 25** Teatro de Contêiner Mungunzá, sede da Cia. Mungunzá de Teatro, na Rua do Gusmões. Luz, São Paulo.
- FIGURA 26** Projeto “Rap Móvel na Cracolândia”.
- FIGURA 27** Cartaz da campanha de Júlio Prestes à Presidência, em 1930.
- FIGURA 28** Cartaz e cena do filme *Metrópolis*, de Fritz Lang, 1927.
- FIGURA 29** *Angelus Novus*, de Paul Klee, 1920.

FIGURA 30 Área de conflito em torno do Teatro Oficina, 2017.

FIGURA 31 *Open-chart*, o “mapa em branco”. Ilustração de Henry Holiday presente no livro *The hunting of Snark*, de Lewis Carroll.

FIGURA 32 Os Três Príncipes de Serendip, s/d.

FIGURA 33 Shopping Iguatemi, o primeiro de São Paulo. Inauguração em 1966. Foto de 1967.

FIGURA 34 Shopping Iguatemi, na comemoração de seus 50 anos, em 2016.

FIGURA 35 Vista do Parque Cidade Jardim.

FIGURA 36 O ator Mark Ruffalo durante filmagem de *Ensaio sobre a cegueira*, de Fernando Meirelles, 2008.

FIGURA 37 Vista noturna da Marginal Pinheiros, em São Paulo, anos 2000.

FIGURA 38 Entrega do Largo da Batata à cidade, nov. 2013.

FIGURA 39 Protesto contra aumento da passagem. Largo da Batata, 2013.

FIGURA 40 Greve geral de 28 de abril. Largo da Batata, 2017.

FIGURA 41 *Show* de Caetano Veloso em celebração dos 20 anos do MTST. Largo da Batata, 10 dez. 2017.

FIGURA 42 Floresta de Bolso. Bosque da Batata. Largo da Batata, 7 maio 2017.

FIGURA 43 5ª Gaymada. Largo da Batata, maio 2016.

FIGURA 44 Roda-gigante da Skol no Carnaval. Largo da Batata, 2017.

FIGURA 45 Roda-gigante elaborada por Guto Lacaz. Largo da Batata, 2017.

FIGURA 46 Pieter Bruegel, o Velho. *O combate entre o Carnaval e a Quaresma*. 1559. Museu de História da Arte de Viena.

FIGURA 47 Leo Moraes como *Vampiro Neoliberalista*. Desfile da Unidos do Tuiuti, 2018.

FIGURA 48 Vista da Rua da Consolação durante passagem do Bloco Acadêmicos do Baixo Augusta. 4 fev. 2018.

FIGURA 49 Cortejo do Bloco Afro Ilú Obá de Min pelas ruas do Bom Retiro, São Paulo. 11 fev. 2018.

FIGURA 50 Cortejo do Bloco Cordão do Triunfo pelas ruas da Luz. 11 fev. 2018.

FIGURA 51 O cantor Russo Passapusso durante passagem do Navio Pirata pela Avenida 23 de Maio, São Paulo. 17 fev. 2018.

FIGURA 52 Projeção de imagem da ativista pelos direitos humanos, Marielle Franco, na estrutura do MASP. 14 mar. 2018.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	22
INTRODUÇÃO	25
O que vem e por que vem	26
Caminho metodológico	33
PARTE 1 — MAPA DE DESLOCAMENTOS (DESCRIÇÃO)	37
Sobre minhocas e batatas: ações e reações na antichidade	38
Capítulo 1: Do Largo da Batata ao Minhocão	40
Duas cenas na cidade: a menina da janela e o jardineiro fiel	40
Cena 1. Minhocão, 28 de junho de 2015, 10h.	40
Cena 2. Largo da Batata, 9 de janeiro de 2015, 7h.	44
Minhocão, 1969: o prefeito voraz e a obra veloz	51
Largo da Batata, 1995: o mesmo prefeito voraz e a indistinção entre construção e ruína	56
Usos e contra-usos: minhocas e batatas, organicidade na cidade	60
O papel das <i>brechas</i> na emergência das <i>contrabrechas</i>	63
Banca Tatuí	63
Banca Curva	65
Rizomamóvel	65
As “Jornadas de Junho” e depois	67
Capítulo 2: Um percurso rizomático	70
Antes de seguir	70
Controlar o descontrolar. Descontrolar o controle. Beco do Batman, MAR, <i>graffiti</i> e pichação	71
Sesc Pompeia: uma rua que leva a Lina Bo Bardi	82
Entre Bach e Bosch	88
“Cracolândia”: território de experimentação e especulação	92
Pessoal do Faroeste	99
Cia. Mungunzá de Teatro/Teatro de Contêiner Mungunzá	101
A Craco Resiste	103
Um sopro	104
PARTE 2 — PERCURSO DE LEITURAS (DECIFRAÇÃO)	105
Capítulo 3: Cultura e produção da cidade: entre a institucionalização e a não institucionalização	106
A instituição como uma ação parcial na cidade	106
Cultura e especulação imobiliária	107
Cultura e barbárie	112
Entre a Cultura e a cultura, as culturas	114

A especulação imobiliária	122
Apresentação dos atores: duas visões sobre a cidade	125
Vou transferir a Cracolândia para lá, 1 Ato	126
Sangue nos olhos	131
Engrenagem da especulação	134
Nostalgia do que foi	135
Tomada de consciência	136
A alteração da paisagem como espetáculo	137
A normalização como passo para a oportunidade	138
O entendimento da engrenagem	139
Institucionalização e não institucionalização	143
Estratégias e táticas	144
Consenso e dissenso	146
Inscrição e circulação	152
A reação ao contra-uso. E a contrarreação	155
 Capítulo 4: A reinvenção da espacialidade	
em meio à impermanência, a mudança e a surpresa	157
Outras cidades dentro da cidade	157
Centralidades — da cultura, da cidade	159
Trabalho, falta de	165
Industrialização e centralidade da cidade	166
A centralidade como fortalecimento da cidade	170
A centralidade como fortalecimento da cultura	171
Serendipidade e itinerário	176
<i>Serendipity</i>	179
Serendipidade, Zen, <i>satori</i>	182
O <i>flâneur</i>	184
A serendipidade nos trabalhos científicos	186
Tensões e contradições na cidade	189
O <i>shopping center</i> , a anticidade e a <i>serendipidade</i>	191
O <i>shopping center</i>	192
A anticidade	195
A <i>serendipidade</i>	199
Ocupação do espaço público x privatização do espaço público	200
Roda-viva	205
Carnaval	207
Bloco Acadêmicos do Baixo Augusta	211
Ilú Obá De Min e Bloco Cordão do Triunfo	215
BaianaSystem	217
<i>Brechas e contrabrechas</i> : em busca de cidades temporárias e móveis	222
Espectáculo e cansaço	223
A surpresa no contrapé: a <i>brecha</i> assimilada pela cidade	224
Velocidade e fluidez nas <i>contrabrechas</i> da cidade	226
De volta à surpresa:	
a <i>contrabrecha</i> como esboço de melhores futuros	227
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	229
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	233

APRESENTAÇÃO

Este projeto ingressou no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) em fevereiro de 2014 sob o título *Independentes, impermanentes e mutantes*: novos equipamentos culturais para configurar cidades novas.

O título final, *Cidades temporárias*: brechas e contrabrechas na cidade, passou a ser utilizado após o Exame de Qualificação, realizado em 18 de março de 2016, com a participação dos Profs. Drs. Marco Antônio de Almeida (ECA-USP) e Jaime Tadeu Oliva (IEB-USP), e sua alteração corresponde a parte importante das considerações realizadas naquele dia.

Trata-se de uma tese sobre São Paulo, do amor deste pesquisador pelo que a cidade complexa tem de mais interessante, que é sua potência e incoerência. Aos poucos, seu recorte foi se definindo: o trabalho fala das áreas sensíveis de uma região central, compreendida entre o Largo da Batata, na Zona Oeste da cidade, e o Elevado Presidente João Goulart, ou Minhocão, no Centro.

O desenrolar da pesquisa, porém, permitiu uma precisão: a tese circula por alguns pontos de conflito da cidade contemporânea, com o cuidado de não se deixar datar (ao menos, com essa preocupação). Isso significa que nem todos os conflitos estão aqui (a pluralidade de São Paulo não permitiria mesmo que se quisesse), mas as linhas de força e o referencial teórico utilizados têm a intenção de ajudar na análise de outros fenômenos correlatos.

São Paulo muda muito, não há garantia de permanência e esta tese parte desse pressuposto. Em relação a isso, vale comentar que o trabalho procurava, em sua gênese, entender a hiper-ocupação do espaço público acontecida à época da gestão de Fernando Haddad (2013-2016). Achávamos que as coisas beiravam a um cansaço que poderia levar a um *infarto da alma* (HAN, 2017, p. 71), como se a ocupação do espaço público estivesse se tornando uma boa oportunidade de negócio ou de espetáculo e, com isso, talvez, esvaziando sua essência. O que era *brecha* na inoperância de parte das instituições culturais — pensando na interação com a cidade — foi sendo incorporado à engrenagem institucional desta (dando vazão, porém, a *contrabrechas* não institucionais).

Mas o país foi mudando tanto a partir de 2016, e São Paulo a partir de 2017 — a nosso ver de forma tão conservadora —, que acabamos por nos

centrar nos desdobramentos das relações entre instituição e não instituição, pensando nas *brechas* e *contrabrechas* que são operadas no centro expandido da cidade¹. Nossa avaliação é que a gestão pública da cidade, que teve muitos avanços com Haddad — mas problemas, como antes —, ganhou problemas novos com João Doria (2017-2018, período da pesquisa), sem que os anteriores fossem contemplados. E levando a perdas relevantes do que se conquistara.

Vale dizer, ainda, que, se o trabalho ora apresentado está nos campos da Ciência da Informação, da Apropriação Social da Informação e da Política Cultural, por outro lado não tem a intenção de acompanhar políticas públicas ou políticas culturais específicas, confrontando, por exemplo, umas com outras.

A intenção é pensar nas mudanças de humor *da* e *na* centralidade da cidade e da cultura de São Paulo nesse período recente (2013-2018), porém assumindo que esse intervalo recua sempre que há motivação para isso, assim como se procurou certa liberdade nas fontes (defenderemos que a ficção pode ser uma fonte bibliográfica). Em vez de estudar ou confrontar essa ou aquela política cultural determinada, é a escuta atenta da cidade que propomos, a qual poderá servir de referencial para a interpretação da política implementada.

Vale, por fim, afirmar de início que o período que corresponde à tese (2014-2018) não foi um intervalo fácil para este pesquisador. Claro, nem para a cidade, para o país ou para o mundo, mas as diversas modificações ocorridas nesses três planos — do mais local ao mais global — ricochetearam de tal modo que é uma alegria terminar o trabalho com o prazer da escrita.

Se no presente trabalho não é usada a palavra “golpe”, aqui consideramos urgente empregá-la. O humor da cidade foi medido sob o pulso da desesperança. Tanto por causa do golpe parlamentar federal e suas graves consequências ainda imprevistas, como pelos retrocessos representados pelo novo governo municipal (a partir de 2017), sem contar com outros desânimos mundiais. Porém, termino o trabalho com um esforço de reaquecimento do espírito. Fora das instituições, nas *brechas* e *contrabrechas*, o pulso ainda pulsa. E, em situações de exceção e retrocesso, como os atuais, tanto mais forte ainda. Às vezes, por pressão, até fazendo reverberar dentro das próprias instituições a reinvenção necessária. Há situações em que só é possível olhar para a frente.

¹ “São Paulo vai ter um infarto por causa de tanto prédio!”, disse José Celso Martinez Corrêa em discussão quanto aos usos do terreno ao lado do Teatro Oficina (BERGAMO, 2017, *on-line*).

INTRODUÇÃO

O que vem e por que vem

Em nossa Dissertação de Mestrado (VERANO, 2013), propusemos que a Política Cultural — entendida *a priori* como uma “*ciência da organização das estruturas culturais*” (TEIXEIRA COELHO NETTO, 2012, p. 313; o destaque é do autor) — que atua na contemporaneidade deve fortalecer seus vínculos com o espaço público. Considerávamos naquele trabalho, como continuamos a considerar, que a aproximação entre os equipamentos culturais e as manifestações artísticas e culturais que ocorrem na cidade é importante para religar os cidadãos aos equipamentos culturais e, também, para intensificar sua relação com o *simbólico*, ao mesmo tempo em que permite ampliar os *usos da cidade* (LEFEBVRE, 2001).

Naquela oportunidade, investigamos a aproximação que se deu, de 2008 a 2011, entre o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e o *graffiti*, no exato momento em que o mesmo ocorreu com a Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, ao patrocinar a criação do Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU), na Zona Norte da cidade. Para além dos erros e acertos das políticas culturais que resultaram dessa aproximação, estudados naquele trabalho, o fundamental que verificamos, e que nos estimulou a prosseguir na linha de investigação, é que uma Política Cultural que deseja dialogar com o que acontece nas ruas deve, “pelo caminho do *dissenso* (RANCIÈRE, 2012), abrir a cidade para que seus moradores e visitantes possam manter contato com novas experiências do sensível, que os coloquem em estado permanente de questionamento” (VERANO, 2013).

A premissa de lá é continuada aqui: a ampliação do diálogo entre os sujeitos da cidade, *na cidade*, por meio do *simbólico* é entendida como fundamental para que alcancemos, em nossas políticas culturais, a finalidade que, de fato, nos parece justificá-la: a Política Cultural deve visar, nas palavras de Celso Furtado, à “liberação das forças criativas da sociedade” (FURTADO, 2012, p. 41) e lutar pelo direito de essa mesma sociedade “participar da invenção do próprio futuro” (idem, p. 53).

Continuamos a ver nesse estreitamento com a arte e a cultura que emerge das ruas uma possibilidade de realçar o que propõe Teixeira Coelho

(2007), que, servindo-se de terminologia desenvolvida por Stuart Hall (1997), acredita na “centralidade da cultura” como caminho para as pessoas — tendo as várias dimensões da vida entrelaçadas dinamicamente com a cultura — se fortalecerem ao estreitar seus vínculos com o que provém do campo do simbólico. Essa relação mais indissociável entre cultura e vida faria com que se solidificasse a ideia de uma Política Cultural que tivesse por finalidade proporcionar aos cidadãos a contínua reinvenção de seu modo de participação na sociedade (e de sua própria concepção).

É no espaço público e na conflituosa vivacidade dos domínios públicos da cidade que se dão as disputas que costumam reconfigurar os próprios modos de se viver na cidade, e também é nele que se dão os reflexos, em direção a um ambiente mais hostil, quando as metrópoles, como é o caso de São Paulo, vão mais e mais se estruturando em *enclaves fortificados* (CALDEIRA, 2000), organizados dentro da lógica mercantil do *shopping center* (SARLO, 2014). Por esse mesmo motivo, dizíamos acreditar no espaço público como um espaço privilegiado para catalisar os pensamentos e ações que gravitam em torno da cidade, os quais, no plano da arte e da cultura, muitas vezes existem além dos equipamentos culturais e, a nosso ver, cada vez mais existem *sem a necessidade* dos equipamentos culturais — o que, ao nos posicionarmos como estudiosos da Ciência da Informação e formuladores de Políticas Culturais, portanto amplamente interessados na dinâmica dos equipamentos culturais, e em sua “organização” (TEIXEIRA COELHO NETTO, 2012), é um tema que acreditamos merecer atenção.

Diversas pesquisas publicadas da metade para o final da primeira década do século XXI — tais como as elaboradas por Isaura Botelho (2003), Botelho e Fiore (2005), Datafolha (2009), J. Leiva Cultura & Esporte (2010), IBRAM (2010), IPEA (2010), MINC (2010) e Rede Nossa São Paulo (2011) — coincidiam que as práticas culturais brasileiras, paulistas e paulistanas estavam mais no plano privado que no plano público, o que era acentuado por uma irregular distribuição dos equipamentos culturais nas cidades, mas também por algo ainda mais profundo que o mero acesso. Em algumas dessas pesquisas, pela primeira vez aparecia com gravidade a opinião de que os equipamentos culturais não eram frequentados porque as pessoas simplesmente não gostavam de ir até eles,

porque neles não havia nada de interessante para elas e também porque as pessoas não se sentiam acolhidas em tais espaços.

Conforme o documento *SIPS — Sistema de Indicadores de Percepção Social — Cultura* (IPEA, 2010), por exemplo, que mapeou a frequência a equipamentos culturais em plano nacional, para 42,8% dos entrevistados naquela oportunidade “as atividades são enfadonhas e desinteressantes” (IPEA, 2010, p. 9), o que, se por um lado está acompanhado de outros motivos (preços altos, horários inadequados, periculosidade da região de localização do equipamento), por outro chama a atenção por sinalizar algum descompasso entre o que oferece o equipamento cultural e o que deseja seu (não) frequentador.

Outra pesquisa, essa sobre os habitantes de São Paulo (DATAFOLHA, 2009), salientou que o campo “Não frequenta” era de longe o mais frequentado pelos paulistanos quando o assunto é a frequência a equipamentos culturais. A maioria não ia a teatros (72%), não ia a *shows*/espetáculos (59%), não ia a cinemas (52%), não ia a jogos, eventos e competições esportivas (79%), nem a clubes e academias de ginástica (80%) ou a danceterias/boates (72%).

As mesmas pesquisas evidenciavam uma predileção pelas atividades culturais domésticas em detrimento das que ocorriam em espaços públicos, em outras palavras, do que é *privado* em detrimento do que é *público*, e do que é *individual* em detrimento do que é *coletivo*.

Porém, a mesma realidade contemporânea, sempre em esfuziante mutação², nos oferece um paradoxo tão desafiador quanto irresistível e alvissareiro para quem trafega pelas áreas da Política Cultural e da Ação Cultural. Nunca houve tanta interação, tanta conexão, o que obviamente foi facilitado, incentivado e intensificado pelas chamadas novas tecnologias de informação e comunicação, e propagado instantaneamente pelas redes sociais, reverberando dialogicamente na maciça ocupação do espaço público com fins políticos e artísticos, com múltiplas plataformas de reivindicação e expressão. Essa junção indissociável entre realidade e virtualidade no espaço público cria,

² Basta nos lembrarmos que, após certo adormecimento pós-Seattle anos 1990, o início da segunda década do novo século coincide com uma expressiva ocupação do espaço público das metrópoles, em plano global (HARVEY et al., 2012) e local (MARICATO et al., 2013), que em muitas dessas metrópoles abalou e vem abalando fortemente a dinâmica política, econômica e sociocultural do país.

nas palavras de Gustavo Lins Ribeiro, um *espaço público geral*, o qual “só pode ser pensado como composto pelo espaço público real e o espaço público virtual” (LINS RIBEIRO, 2014, p. 216), com a ressalva, advinda da ensaísta argentina Beatriz Sarlo, para quem “nos espaços reais está a possibilidade de romper a norma” (SARLO, 2014, p. 209) — norma entendida como o “pensamento hegemônico”, para ficarmos novamente com o vocabulário de Lins Ribeiro (2014).

Tal aproximação irreversível da tecnologia ao dia a dia das cidades, acentuada nas metrópoles, fez com que a relação entre tempo e espaço se tornasse mais e mais flexível. Isso levou a modificações na relação entre os equipamentos culturais e seus sujeitos e, também, na própria relação que se estabeleceu entre estes, a cidade, a arte, a cultura e a informação. Do mesmo modo, contribuiu para a alteração das dinâmicas de produção e recepção das atividades e bens culturais e para a ampliação da noção de *espaço cultural*, para além dos equipamentos culturais estabelecidos.

Se no passado recente a produção e a recepção tinham papéis definidos, dos anos 1990 para cá isto foi se embaralhando em direção à *coautoria* (SANTAELLA, 2009), agudizando-se rumo à colaboração e ao compartilhamento — a uma espécie de mescla entre o produtor e o receptor, mescla esta a que o antropólogo argentino Néstor García Canclini (2010), apropriando-se do termo que havia sido cunhado no início dos anos 1980 pelo escritor norte-americano Alvin Toffler (2007), chamou de *prosumidor* (*prosumer*, “prossumidor”). Na contemporaneidade (e isso fica mais claro à medida que cai a idade dos sujeitos), somos cada vez mais (e ao mesmo tempo) produtores e consumidores, numa escala de interação com a própria obra (seja ela literária, musical, cinematográfica etc.) que vem alterando indústrias inteiras e redesenhando tanto o papel dos equipamentos culturais, quanto o da cidade como suporte das ações artísticas e culturais empreendidas. Da arte e cultura que existem para serem exibidas, usufruídas, dialogadas em edificações, com função clara entre emissores e receptores, para ações empreendidas nas *brechas* da cidade, por artistas e outros atores culturais que podem estar à margem das ações oficiais ou que podem com elas compor, e, ainda, destas para outras que operam em *contrabrechas*, atuantes nas *brechas* das *brechas*, sem qualquer traço de institucionalização.

E esse é o deslocamento que propomos nesta pesquisa de Doutorado em relação ao Mestrado: se com aquele trabalho notávamos que os formuladores de políticas culturais precisariam de fato se integrar criticamente às manifestações artísticas e culturais que ocorrem no espaço público se desejarem estabelecer contato com elas — trabalhamos com o *graffiti*, mas poderíamos transpor o raciocínio para outras manifestações artístico-culturais —, nossa intenção agora é propor, a partir de uma categorização fluida que perpassa (1) o institucional; (2) a mescla de institucional e não institucional (*brecha*); e (3) o não institucional (*contrabrecha*), que a Política Cultural olhe para a cidade de maneira mais abrangente — e ao mesmo tempo mais aprofundada —, de modo a construir vínculos mais efetivos e participar de sua reconfiguração em direção a modos de vida mais justos e inventivos, que privilegiam a *carne* à *pedra*, para usarmos as metáforas escolhidas por Richard Sennett (2010) para falar do corpo (*carne*) e da cidade (*pedra*)³.

Escolhida como suporte para o esforço de deslocamento da *descrição* do mapa (Parte 1) para a *decifração*⁴ do percurso⁵ (Parte 2), a cidade de São Paulo, e mais especificamente seu Centro expandido — representado por um percurso rizomático (DELEUZE e GUATTARI, 1995) que se estende entre o Largo da Batata, na Zona Oeste, e a Via Elevada Presidente João Goulart (“Minhocão”), no Centro —, alterna historicamente gestões que privilegiam uma visão parcial e material da cidade (*valor de troca*, para citarmos Lefebvre [2001]), ou seja, o que é feito de pedra, com gestões que privilegiam as pessoas, portanto, o que é feito de carne (*valor de uso*, retomando Lefebvre [2001])⁶. Não é diferente a orientação que se dá aos equipamentos culturais e às próprias políticas culturais; ao contrário: há uma concordância nas orientações. A gestão da vez pode se preocupar mais ou menos com o que é feito de pedra ou de carne. Para Sennett

³ Nas palavras do autor, “*Carne e pedra* é uma história da cidade contada por meio da experiência corporal do povo” (SENNETT, 2010, p. 13). A pessoa está para a carne, assim como a cidade está para a pedra. Mais à frente, faremos aproximações entre essas duas concepções e as mencionadas por Henri Lefebvre (2001), como *valor de uso* (carne) e *valor de troca* (pedra).

⁴ Nomenclaturas utilizadas por Adrián Gorelik para apresentar o caminho metodológico de Beatriz Sarlo em seu livro *A cidade vista: mercadorias e cultura urbana* (2014), em que a ensaísta argentina utiliza a cidade de Buenos Aires como objeto para suas interpretações sobre a “cidade real” e as “cidades imaginadas”, isto é, *decifradas*.

⁵ Entendido o percurso como sendo o mapa praticado (DE CERTEAU, 1998).

⁶ Do mesmo jeito que Lefebvre, Milton Santos também recorre a Marx ao diferenciar *uso* de *troca*: “Como valor de uso, uma mercadoria presta um serviço. Mas, como valor de troca, o que importa é o resultado alcançado. Como valor de uso, uma mercadoria não é divisível à nossa vontade; essa é uma propriedade que os valores de troca podem ter” (SANTOS, 2009, p. 124).

(2010), aceitar o sofrimento humano significa irmos ao encontro de nossas próprias dores. Essa empatia, de reconhecer a dor do outro, se dá e deve se dar na rua. O entendimento da centralidade da dor na condição humana está ele próprio presente no centro da recuperação das cidades, o que supera o escamoteamento puro e simples dos seus problemas. “Recuperar cidades”, conjugação perigosa de verbo e substantivo, precisa se dar olhando-se não só para o que é institucional, mas também para o que está nas *brechas* e nas *contrabrechas* da cidade. Voltar nossas lentes, portanto, da pedra para a carne, ou para a carne que ocupa as fraturas da pedra, é o que pretendemos.

Acreditamos que a busca por um papel novo e mais fluido para as ações culturais, que se dê para além dos equipamentos culturais, tema fundamental aos domínios da Ciência da Informação, da Apropriação Social da Informação e da Política Cultural, se amplificou e complexificou em período recente. Se em 2000 Teresa Caldeira localizava com precisão os *enclaves fortificados* em megalópoles como São Paulo e em 2008 Canclini já detectava que os *gadgets* “difundem com maior facilidade a informação e o entretenimento a todos os setores” (CANCLINI, 2008, p. 80), diminuindo assim a necessidade da rua e do equipamento cultural — característica esta evidenciada pelas pesquisas citadas —, a experiência de viver em São Paulo nos aponta para um quadro repleto de ambivalências e incertezas.

São Paulo explicita suas fraturas no dia a dia. Cidade multifacetada, alterna-se entre diferentes desejos e necessidades, que se constituem em políticas públicas diversas, não raro conflitantes. Às vezes, se enxerga apolínea, na marra, varrendo para as frestas o que tem de dionisíaca. Às vezes, perde-se no meio da festa dionisíaca. Às vezes, anseia a ordem, o controle, a pedra, a troca. Às vezes, abraça a carne e o uso com tal intensidade que beira ao cansaço (HAN, 2017), visível em uma maciça e midiaticizada reocupação de seus espaços públicos, especialmente em áreas centrais da cidade, como o Minhocão e o Largo da Batata, objetos que servem de delimitação geográfica para este trabalho. Mas, de todo modo, sem que tal reocupação de fato abale a organização da cidade em enclaves, traço efetivo de São Paulo, essa *antacidade* (SANTOS, 2002) que o geógrafo Jaime Oliva (2014) considera a cidade-símbolo de uma *cultura anti-urbana*. A especulação imobiliária, aliada a um certo acomodamento entre as atividades públicas e privadas, tanto pode agir de modo

explícito — demolindo *brechas* —, como de modo sinuoso — domesticando-as, ou afastando-as para as *contrabrechas* da cidade.

Nossa hipótese é que, na contemporaneidade hiperconectada, entendida em um contexto de fervilhante globalização e de acentuação dos usos da tecnologia em rede, os equipamentos culturais “tradicionais” e as políticas culturais “oficiais” perdem seu papel de referência exclusiva em relação à dinâmica da cidade, que acaba recebendo intervenções mais inovadoras provenientes de iniciativas não institucionais. Exceções a esse modelo podem sinalizar outras práticas que se estabelecem, por exemplo, em direção a uma maior pluralidade e que tenham a liberdade de estabelecer políticas culturais mais inventivas e desvinculadas da lógica exclusiva do lucro, como é o caso das ações culturais promovidas pela seção paulista do SESC (Serviço Social do Comércio), em especial a da unidade Pompeia — ou a do SESC 24 de Maio, no Centro, inaugurada em agosto de 2017 —, ou do Centro Cultural São Paulo (CCSP) — não por acaso, espaços que têm a *rua* (“a transformadora das línguas”, segundo João do Rio [2008, p. 29]) como um elemento-chave de suas ações —, ou determinadas iniciativas de coletivos culturais que concorrem a financiamentos estatais sem que isso signifique um adestramento a suas diretrizes, embora não impeça que deem início ao surgimento de outras — vindas desses novos independentes com força para discutir criticamente o mercado, o que não significa obrigatoriamente remediar suas injustiças ou, o que é mais nebuloso, incorrer em outras, que empurrem as *brechas* ou para *novas institucionalizações*, ou para ações que se deem em *contrabrechas*.

Este trabalho se volta aos formuladores, estudiosos e demais atores ou interessados pelas políticas culturais e pelas dinâmicas da cidade e faz um convite para que acompanhem como se dá essa tensão na cidade por meio das lentes da cultura. Se extensivo à participação da sociedade e marcado pela ideia de *dissenso* (RANCIÈRE, 2012), pode estar nesse diálogo ampliado entre ações institucionais e não institucionais uma chave para o redesenho da desigualdade da geografia cultural de cidades como São Paulo rumo a novas cartografias provisórias, que permitam a revelação de novas cidades dentro da cidade, mais justas e inventivas.

Por fim, cabe uma defesa da proposta de centralidade contida aqui. Acreditamos que tal defesa, em um período de preocupação com o

fortalecimento das manifestações periféricas, verificável por causa de uma tendência à sua perseguição nos dias correntes — que se dá pela colocação em prática de discursos hegemônicos, pró-mercado e atenuadores ou mesmo exterminadores de diferenças —, é menos um esquecimento destas que, ao contrário, a crença de que não devem se restringir às periferias, enriquecendo a cidade como um todo e seus cidadãos em particular. Tal noção de centralidade propõe, não a fortificação do que é central a quem está no centro, mas, ao contrário, que a cultura esteja presente nas políticas todas (HALL, 1997; TEIXEIRA COELHO NETTO, 2007) e que o centro de São Paulo possa conter e estar contido em tudo o que se passa em seus raios que levam às periferias, num movimento que é ao mesmo tempo centro-periferia e periferia-centro (LEFEBVRE, 2001).

Esse desejo de se olhar para a região central de São Paulo explica-se, portanto, tanto pela busca do que há de periférico e de não hegemônico no centro, como, na hipótese de uma radicalização de esforços de higienização e de esvaziamento das manifestações culturais das periferias, mais acentuados conforme forem as intenções da gestão municipal da vez, contrapontos insurgentes irão se fazer cada vez mais visíveis justamente nas regiões mais centrais, e controladas, da cidade.

Caminho metodológico

Para a elaboração deste trabalho, procuramos nos utilizar de uma “metodologia de dimensão cultural, não objetivável”⁷. O referencial teórico é intencionalmente abrangente e conecta-se a outras áreas. Parte, é certo, de reflexões de teóricos que compõem o Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), em sua linha de pesquisa Apropriação Social da Informação, como José Teixeira Coelho Netto, mas faz um esforço para interagir com autores provenientes de outras áreas das Ciências Humanas.

⁷ Para ficarmos com a definição trazida pelo Prof. Dr. Jaime Oliva, do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), durante a Banca de Qualificação deste trabalho, em 18 de março de 2016, no lugar da “metodologia qualitativa de natureza exploratória” que dizíamos empregar.

A perspectiva de abordagem é a do campo da Política Cultural com intersecções da área da Ciência da Informação, além de pensadores provenientes dos campos das Artes, da Cultura, das Ciências Sociais, da Educação, da Geografia e do Urbanismo. “Pensar sempre a partir de novos pontos de vista, considerar o mundo a partir de outra lógica, para que a reflexão não se cristalice, não se imobilize” (OLIVEIRA, 2016, p. 9), traços que Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira identifica na obra de José Teixeira Coelho Netto, nos parece ser um motor também para ir em busca de outros pensamentos que possibilitem novas dialogias.

Somam-se neste trabalho visões de antropólogos, geógrafos, artistas, filósofos, ficcionistas, cientistas sociais, educadores, urbanistas provenientes de diferentes tempos, campos e espaços: Néstor García Canclini, Beatriz Sarlo, Jacques Rancière, Italo Calvino, Rogério Proença Leite, Walter Benjamin, Milton Santos, Jürgen Habermas, Oswald de Andrade, Zygmunt Bauman, José Saramago, Michel de Certeau, Michel Foucault, Theodor Adorno. Muitos desses nomes nos acompanham desde nossa Dissertação de Mestrado (VERANO, 2013). Outros vêm de muito antes, durante outras leituras e experiências que, por pertencerem, digamos, a um campo da afetividade que a leitura proporciona, de certo modo auxiliaram na concepção e produção deste trabalho. Outros, ainda, vieram neste esforço último de construção da tese, como iluminadores de questionamentos específicos. As Referências Bibliográficas corrigem as supressões.

O tema escolhido, exige-se reconhecer, é bastante dinâmico e contemporâneo. E, como a própria cidade de São Paulo, modificou-se muito entre 2014 e 2018, anos de pesquisa e produção deste trabalho, às vezes de modo drástico. O nome de um dos objetos de estudo, a Via Elevada Presidente João Goulart, chamava-se até 2016 Via Elevada Presidente Costa e Silva. O Largo da Batata só foi receber esse nome formalmente em 2012. Ao contrário do que se poderia intuir, com a mudança de nome do presidente ditatorial para o presidente deposto, ou com a validação do nome popular, o mesmo período não se encerra em avanços democráticos ou em revisões históricas, mas em acenos ao conservadorismo e ao cerceamento dos valores democráticos, verificável, para ficarmos nos domínios deste trabalho, num esforço de maior controle dos espaços públicos de São Paulo — vejamos dois exemplos: o Largo da Batata,

que vinha se constituindo como espaço público desde 2013, teve suas ações coletivas desestimuladas em prol de acordos com a iniciativa privada e passou-se a discutir a redução dos horários de lazer para o Minhocão ou a se coibirem determinadas expressões artísticas sem autorização, o que também se estendeu à “Paulista Aberta”, iniciativa implementada em 2015. Do mesmo modo, o *graffiti* voltou a incomodar os mandatários da cidade, desencadeando grande discussão nas redes reais e virtuais. Tudo isso em 2017.

Outra surpresa dentro desse percurso veio às vésperas do Natal de 2017. Em meio ao aceno conservador reiniciado em São Paulo no início do mesmo ano, e no Brasil um pouco antes, a Câmara Municipal paulistana aprovou o uso exclusivamente recreativo do Minhocão nas férias do verão de 2017/2018, curiosamente no mesmo dezembro que assistiria à tardia prisão de seu criador, Paulo Maluf, como decorrência de uma “mentalidade empreiteira”⁸ iniciada justamente com o Minhocão e fortemente abraçada com os interesses privados. Alguém já disse que no Brasil até os fatos conjugados no pretérito são passíveis de modificação, o que põe em risco qualquer exercício de previsão⁹, ao mesmo tempo em que nos impele ao desafio de buscar caminhos de *decifração*.

Theodor Adorno encerra seu conhecido texto “O ensaio como forma”, de 1954, dizendo: “Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível” (ADORNO, 2003, p. 45).

No texto “Por que os cientistas escrevem ensaios”, Canclini escreve algo parecido: “o ensaio é o cenário da dúvida” (CANCLINI, 2016, p. 138). Diz ele que os ensaios são textos “que importam tanto por seus dados novos como pelas surpresas da escrita. Manifestam que conhecer, fazer ciência, tem certa cumplicidade com o prazer” (p. 136), que, em meio à dúvida que nos impede de

⁸ Assim resume o jornalista Leão Serva: “Após quase meio século de gestões polêmicas, marcadas por obras faraônicas, frequentemente acusadas de superfaturamento, termina a trajetória do político símbolo da ‘mentalidade empreiteira’ que domina o Brasil desde a década de 1920. O deputado agora preso encarnou, até mais que seu criador, Washington Luís (1869-1957), a ideia de que ‘governar é construir estradas’, avenidas, minhocões, cebolões, viadutos e todo tipo de ‘complexos viários’” (SERVA, 2017; *on-line*).

⁹ A título de alerta, em 7 de junho de 2009, quando perguntada pelo jornal *Folha de S. Paulo*: “E como a senhora vê o Brasil dentro de 30 anos?”, por ocasião do lançamento argentino do livro *A cidade vista*, a ensaísta Beatriz Sarlo afirmou, contrapondo-se ao que via na Argentina: “Vendo as coisas de fora, a ideia que se tem é a de que o país será uma potência, ao lado de Índia e China. Que catástrofe precisaria acontecer para que o Brasil não seja uma potência? Não vejo catástrofe nenhuma no horizonte brasileiro” (MARCOLINI, 2009; *on-line*).

parar em pé com segurança, nos permitiriam ir ao encontro do que, palavras suas, “só pode ser analisado em estado de ateliê” (p. 142).

O diálogo entre os livros, nos vários níveis de interação com o saber científico, com outras modalidades de registro (escrito ou não), como as provenientes da imprensa, arte, cinema e interfaces digitais, é outra tentativa de captar esse dinamismo e pensar uma análise válida *em estado de ateliê*.

É outro caminho metodológico desejado aqui o estabelecimento de diálogos com o que se dá no nível da rua — “o trabalho de campo (...) é uma experiência criativa, produtiva”, diz o antropólogo norte-americano Roy Wagner (2017, p. 45). E as ruas, para João do Rio citando Honoré de Balzac, “nos dão impressões humanas. São assim as ruas de todas as cidades, com vida e destinos iguais aos do homem” (RIO, 2008, p. 33).

Esta tese não tem pretensão ao definitivo, mas ao contrário deseja abrir um itinerário de leituras. Se os temas aqui tratados são dinâmicos, isso nos justifica, com os riscos inerentes, que a metodologia também seja fluida.

Parte 1

MAPA DE DESLOCAMENTOS (DESCRIÇÃO)

Sobre minhocas e batatas: ações e reações na anticidade

Seria razoável considerar que este trabalho começa aqui apenas por uma questão formal. Por mais que haja esforços para transformar livros e congêneres em propiciadores de caminhos múltiplos de leitura, por mais que haja Cortázar e seu *Jogo de amarelinha*, por mais que haja os esforços digitais e seus *hiperlinks*, é formalmente o livro impresso tal como o conhecemos um acúmulo de páginas ordenadas, da primeira à última, que normalmente se apoiam na linearidade. Mas escrever “nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 13).

Há um tipo de livro, “livro-raiz” como dizem Deleuze e Guattari (1995, p. 13), que “imita o mundo, como a arte e a natureza”, o fazendo “por procedimentos que lhes são próprios e que realizam o que a natureza não pode ou não pode mais fazer” (p. 13). Nesse esforço narrativo, esse tipo de livro vai se afastando do que é a própria natureza, em seu esforço de seguir um pensamento mais clássico e racional, enquanto na natureza “as próprias raízes são pivotantes com ramificação mais numerosa, lateral e circular” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 13). E essa seria a busca de ambos — e nossa, neste trabalho: por uma tese-*rizoma*, que considera que “o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (p. 22).

De maneira que, se a Parte 1 começa com uma proposta de percurso rizomático pela região central compreendida entre o Largo da Batata, na Região Oeste de São Paulo, e o Minhocão, na Região Central (Capítulo 1), esse percurso pretende se dar conforme os dois pensadores entendem ser a força do *rizoma*: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 15).

Não se determina aqui uma linha reta entre os dois pontos da cidade, que o Google Maps nos informa que levaria 6,7 quilômetros e 1h26m numa caminhada constante, mas faz-se um percurso que se espraia para outras regiões da cidade, promovendo diálogos espaciais e temporais que nos prolongam a caminhada para 20,9 quilômetros e um “perder-se achando” durante 4h31m — que sabemos durar bem mais que esse cálculo maquinal, porque “desmontável,

reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 22). Porque, acima de tudo, não maquinal e sujeito à surpresa.

Neste trabalho, portanto, ir do Largo da Batata ao Minhocão de modo rizomático é seguir a organicidade própria de minhocas e batatas — “Há o pior e o melhor no rizoma”, dizem Deleuze e Guattari (1995), “a batata e a grama, a erva daninha” (p. 15) —, alongando-se tanto na superfície como nos subterrâneos da cidade, o que explica passarmos, na Parte 1, por pontos tais como o Beco do Batman, na Vila Madalena (Zona Oeste de São Paulo), o Museu de Arte Urbana (Zona Norte), o SESC Pompeia (Zona Oeste), o Teatro Oficina e o Rizomamóvel, no bairro do Bixiga, o SESC Bom Retiro, a Cia. Pessoal do Faroeste, a Cia. Mungunzá de Teatro e o coletivo A Craco Resiste (Bom Retiro e Luz/“Cracolândia”, na Região Central), a Banca Tatuí e a Banca Curva, no bairro de Santa Cecília (Região Central), o Grupo Esparrama na Janela (Minhocão, Região Central), o MASP, na Avenida Paulista (Região Centro-Oeste), e o Centro Cultural São Paulo (Região Centro-Sul), porém, não os considerando árvores desconectadas, mas nós interconectados que levam o caminhante por outros tempos e espaços.

Esse percurso rizomático encontra vãos livres, janelas, ruas, tetos de bancas de revista, quinas esquecidas em reurbanizações, espaços da cidade que se convertem em lugares por meio de seus *usos e contra-usos* (PROENÇA LEITE, 2007). Conecta bairros diferentes passando pelo *centro*: da cidade (LEFEBVRE, 2001); da cultura (HALL, 1997; TEIXEIRA COELHO NETTO, 2007). Alterna temporalidades e espacialidades, mas com uma intenção comum: olhar para outras cidades que habitam a cidade em que, mais do que nos deslocamos, significamos e vivemos. Cidades que, como minhocas e batatas, se deslocam pelo subterrâneo da nossa percepção.

Capítulo 1

DO LARGO DA BATATA AO MINHOCÃO

Duas cenas na cidade: A menina da janela e o jardineiro fiel

Cena 1. Minhocão, 28 de junho de 2015, 10h.

A menina abre sua janela, que dá para o Minhocão — como é mais conhecida a Via Elevada Presidente Artur da Costa e Silva, desde 2016 Via Elevada Presidente João Goulart, viaduto de larga extensão que liga o Centro à Zona Oeste de São Paulo, idealizado e construído em recorde onze meses na primeira gestão do prefeito Paulo Salim Maluf (1969-1971) —, e vê abaixo de si a imensa via de 3,4 quilômetros e, no entorno, um mar de prédios. A garotinha veio do interior para morar na cidade grande, deixando um lugar muito pequeno que tinha muito espaço para brincar por um espaço muito grande que tinha pouco lugar de brincadeira¹⁰. Pensa ela sobre São Paulo: “Nos bairros não cabem praças, nas praças não cabem árvores, nas árvores não cabem crianças”¹¹. Na nova moradia, um apartamento pequeno, as coisas só cabem em sua cabeça: brincadeiras, invenções, birras, sonhos... e o medo da cidade. E é nesse pequeno espaço em sua cabecinha que uma minhoca decidiu morar.

Rapidamente, a minhoca começou a ocupar mais espaço dentro da cabeça da Menina, tornando-se, como convém à vista que a garotinha tem da janela, um minhocão. Por sorte dela, e nossa, espectadores que nos aventuramos a ocupar o espaço público para assistir à peça de teatro *Minhoca na cabeça*, espetáculo para crianças (de todas as idades) encenado pelo Grupo Esparrama de uma janela que se abre para o Minhocão, surgem na vida da menina os palhaços Haroldo e Heraldo — responsáveis pela mudança da

¹⁰ Embora façamos aqui o uso coloquial das palavras “lugar” e “espaço”, está no cerne da construção a definição dada por Rogério Proença Leite (2007, p. 35): “A noção de *lugar*, menos genérica e abrangente que a de *espaço*, retém uma distinção: podemos entender os *lugares* como demarcações físicas e simbólicas no espaço, cujos usos os qualificam e lhes atribuem sentidos de pertencimento, orientando ações sociais e sendo por estas delimitados reflexivamente”.

¹¹ Como diz o *release* do espetáculo *Minhoca na janela*, disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1656188931284752/>>. Acesso em: 8 jun. 2017.

Menina (em sentido literal e figurado) —, que lhe ensinarão “novas formas fantásticas de ver e navegar por essa cidade maluca”¹².

E é enfrentando a minhoca que tem em sua cabeça, chamada Ester — como o grande edifício que contempla a Praça da República, perto dali —, que a Menina consegue enfim deixar-se conhecer pela cidade: em um passe de mágica, a atriz passa a se apresentar ao mesmo público não mais da janela, mas também entre eles (nós), no próprio Minhocão. Num jogo cênico engenhoso, tem-se um espetáculo que ocorre entre a janela que dá para o Minhocão e o próprio chão de asfalto, no meio do público — incluindo na *surpresa* quem está de passagem pela grande minhoca. Sim, porque as peças de teatro são apenas uma das facetas menos óbvias do que se dá no espaço quando livre dos carros.

Aos domingos — desde o governo Luiza Erundina (1989-1992) — e também aos sábados, desde julho de 2015, sob a gestão de Fernando Haddad (2013-2016) —, o Minhocão deixa de ser via expressa para automóveis para tornar-se espaço público, tendo suas pistas invadidas

por crianças de bicicleta, casais que caminham, gente de idade em cadeira de rodas, pais que chutam bola com os filhos pequenos, cachorros de estimação com donos sedentários que atiram objetos para fazê-los correr atrás, vendedores de coco, água, refrigerante, algodão-doce, milho verde, e até de peças de bicicleta (VARELLA, 2015, p. 163-164),

tornando-se pista de corrida, espaço de convívio, cenário para filmes, local de festas legais e ilegais, piscina pública, suporte para intervenções artísticas, feira gastronômica e palco para espetáculos de teatro e circo — como o da Menina do Esparrama (Figura 1) —, numa proliferação de situações que ora dialogam, ora ignoram e ora se chocam com o que ocorre no Minhocão, digamos, real, ou que funciona no restante dos horários não destinados a lazer.

Transformando-se, é verdade, em cenário, como o escritor português Valter Hugo Mãe detecta em sua visita à cidade, em 2014:

¹² Idem.

No minhocão, domingo de manhã, não há gente feia. Somos todos desportistas e lindos. Passamos lindos ao nível do segundo ou terceiro piso dos prédios. Somos tão exuberantes quanto copas de árvores. Poderíamos acolher pássaros, não seria nada de estranho. Sentimos que qualquer coisa pode acontecer. Qualquer coisa boa, quero dizer. (MÃE, 2014, *on-line*).

Mas, se em alguma medida temporária o Minhocão vai se tornando *lugar*, no lugar do *não lugar* (AUGÉ, 1994)¹³, de passagem rápida e sem estabelecimento de vínculos, que lhe foi destinado, isso somente ocorre pelos novos usos que vai recebendo e, também, pela fragmentação dos olhares, que passam a *imaginá-lo* com outras funções e como expressão de outros desejos.

O “*Qualquer coisa boa, quero dizer*” de Valter Hugo Mãe, afirmado em 2014, é potencialmente diferente do cenário de devastação vislumbrado por Fernando Meirelles em seu filme *Ensaio sobre a cegueira*, de apenas seis anos antes (Figura 2), baseado, como se sabe, no livro homônimo de outro escritor português, José Saramago, que, ao se aprofundar no simbólico, expõe a olho nu as mazelas que se dão nas grandes cidades — às vezes deixando enxergar longe uma esperança, como na frase final de seu livro sobre a cegueira branca. Passada a barbárie, “A cidade ainda ali estava” (SARAMAGO, 1995, p. 310).

Não impede que sigam existindo os moradores de rua em suas pilastras — alguns com perturbador esforço de transformação do espaço rude, aí sim, em *seu* lugar afetivo, como o intento de Wladimir Delvechio (Figura 3) — que ganhou, de modo efêmero, as páginas dos jornais em 2017 ao se instalar sob uma pilastra do Minhocão, fazendo dali sua casa, igualmente chamando a atenção a desatenção dispensada pela Prefeitura de São Paulo, que o desalojou no dia seguinte à publicação de sua história (ANIZELLI; GOYENECHE e SALDAÑA, 2017) —, ou que o grande anelídeo acolha outros agrupamentos de pessoas para convívios sociais ilegais. Tampouco garante um convívio com os públicos que vêm em busca de lazer quando não há carros circulando acima de seus tetos. Mas promove encontros entre diferentes e desiguais.

¹³ “Os não lugares”, define Marc Augé em seu livro de mesmo nome, “são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta” (AUGÉ, 1994, p. 36).

FIGURA 1 Espetáculo *Minhoca na janela*, Grupo Esparrama, jul. 2015.
Foto: Sissy Eiko Photography.

FIGURA 2 Filme *Ensaio sobre a cegueira*, do diretor Fernando Meirelles, 2008.
Foto: Divulgação/O2 Filmes.

FIGURA 3 Wladimir Delvechio, que fez do Minhocão sua casa, abr. 2017.
Foto: Eduardo Anizelli/Folhapress.

Minhoca na cabeça, apresentado nos domingos de junho e julho de 2015 para o público do Minhocão — e, posteriormente, por períodos intermitentes até 23 de abril de 2017 era mais um espetáculo do Grupo Esparrama a refletir sobre a cidade tendo como suporte a própria cidade — ou mais especificamente o terceiro andar do Edifício São Benedito, que fica no número 158 da Rua Amaral Gurgel, de janelas abertas para o Minhocão. Integrou o projeto *Janelas do Minhocão/Esparrama na Janela*, contemplado pelo Programa Rumos Itaú Cultural 2013-2014, e, para além de seus méritos artísticos, ganhou notoriedade por participar dos debates que envolvem a recriação de laços entre os cidadãos e a cidade por meio da arte e da cultura, somando, dentre outros vários esforços, para a transformação de exemplos como o Minhocão, de via exclusiva de passagem, em um *espaço livre*¹⁴ repleto de *pracialidades* (QUEIROGA, 2012), termo que, dito de modo assumidamente resumido, refere-se aos “novos espaços de encontro público” (QUEIROGA, 2012, p. 26), possibilitados quando há, no espaço público, a existência de *esfera pública*, quando as virtudes “encontram o seu reconhecimento” (HABERMAS, 2014, p. 16). Localizado em poucos metros dos 3,4 quilômetros do Minhocão, o espaço específico defronte à janela configurou-se, aos sábados e domingos, numa *pracialidade* impensável e irresistível, recebendo centenas de pessoas — muitas crianças — para os espetáculos. E para a própria (re)descoberta da cidade.

Em fevereiro de 2018, o Esparrama estreou outro espetáculo, chamado *Navegar*, em que prosseguiu o diálogo com o lugar, ao colocar a protagonista pedalando pelo anelídeo, por entre o público.

Cena 2. Largo da Batata, 9 de janeiro de 2015, 7h.

No bojo de um conjunto de ações propiciadas por um modelo de gestão mais aberto a intervenções provenientes de ações da sociedade civil que ficam numa *brecha* pouco nítida entre a institucionalização e a não institucionalização

¹⁴ *Espaço livre*, para Eugenio Queiroga, é aquele que, como o pensou Miranda Magnoli, é “espaço livre de edificações, ou livre de urbanização. Dessa forma, ruas, praças, parques, quintais, recuos laterais, pátios descobertos, terrenos baldios, praias, lagoas, rios, campos, florestas, áreas cultivadas etc., enfim, todos os espaços abertos não abrigados por coberturas edificadas, se constituem espaços livres e são, ou deveriam ser, objeto do paisagismo (QUEIROGA, 2012, p. 73-74).

— que o passar do tempo ajudaria a compreender pelo contraste¹⁵ —, quatro jardineiros chegam às sete horas da manhã no Largo da Batata, em frente à Igreja Paróquia de Nossa Senhora do Monte Serrat, e começam a plantar 32 mudas de árvores. Às cinco da tarde, terminavam o serviço duro, a maior parte sob sol quente, possivelmente com a crença de que as onze aroeiras-salsa, os dez jacarandás-caroba, o jequitibá-rosa, os seis paus-ferro e os quatro ipês-roxo ajudarão a transformar aquele extenso perímetro — compreendido entre avenidas importantes para a Zona Oeste da cidade de São Paulo, como a Teodoro Sampaio, a Cardeal Arcoverde e a Faria Lima — em algo um pouco mais digno do convívio público que se esperaria de uma localidade daquela magnitude.

Diferentemente do que se poderia imaginar, o trabalho não fora realizado pela Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente, mas sim um ato de guerrilha do coletivo A Batata Precisa de Você, grupo formado em 2014 inicialmente por moradores e frequentadores das cercanias do Largo da Batata que iam debater *sobre* e *no* espaço nas sextas-feiras à noite, mas que foi rapidamente se organizando e, com a estonteante capilaridade própria do meio digital, à época da ação, em julho de 2015, contava com mais de 9 mil pessoas conectadas por meio de uma comunidade no Facebook¹⁶. As 32 mudas foram custeadas por um empresário membro do coletivo, que decidiu desembolsar R\$ 5.440,00 para a compra e o plantio das árvores. Não era para ter sido um ato de rebeldia. Atuando numa *brecha* da institucionalidade, mas disposta a negociar com esta, o coletivo mantinha interlocução com a Subprefeitura de Pinheiros e pediu autorização para o plantio. A Batata alegava que as árvores plantadas eram poucas e que muitas haviam morrido ou definhado.

¹⁵ Tomem-se, por exemplo, ações da Prefeitura Regional de Pinheiros, ocorridas em agosto de 2017, portanto durante a gestão de João Doria, e que, em nome de costuras pouco nítidas com a iniciativa privada, retiraram não só jardins plantados no Largo da Batata ao longo dos últimos dois anos da iniciativa aqui descrita, como um parque infantil construído pelo Erê Lab com a participação da sociedade civil e a permissão ou (não obstrução) da gestão de Fernando Haddad, sobre o que voltaremos mais à frente.

¹⁶ A Comunidade A Batata Precisa de Você tinha 12.966 pessoas conectadas em 17 mar. 2018 (Disponível em: <<https://www.facebook.com/abatataprecisadevoce?fref=ts>>. Acesso em: 17 mar. 2018). Por meio da comunidade no Facebook, e de uma agenda coletiva no *site* Largo da Batata (Disponível em: <<http://largodabatata.com.br/>>), o coletivo organiza, divulga e registra suas ações — que não são exclusivamente ligadas ao paisagismo, mas incluem mobiliário urbano, *shows* e oficinas variadas, além de deixar disponível uma agenda coletiva para as atividades.

A insurgência veio com a recusa. A Subprefeitura negou a autorização do plantio alegando que o consórcio responsável pela obra eterna era quem de direito se responsabilizaria pelo plantio e conservação das espécies. Foi aí que o empresário optou por levar a ação clandestina a cabo: “Decidi fazer sem autorização porque a situação ali era desesperadora. Era um deserto do Saara aquilo, uma tristeza humana, cheio de concreto por todo o lado” (MESQUITA, 2015).

Nas dez horas em que o plantio das 32 mudas foi realizado, os jardineiros não foram abordados em nenhum momento, ainda que o policiamento do Largo da Batata seja constante. O jeito foi reconhecer que as ações do coletivo eram benfeitorias à cidade e comunicar oficialmente que as mudas não seriam retiradas, nem a ação do grupo seria penalizada, por não representar danos ao patrimônio.

“Área muito rica em diversidade, um dos territórios habitados mais antigos de São Paulo, local de destino da imigração japonesa e migração nordestina, de forte tradição comercial” (A BATATA PRECISA DE VOCÊ, *on-line*), o Largo da Batata foi objeto de um projeto intitulado Operação Urbana Faria Lima, o qual foi formulado na metade da segunda gestão do prefeito Paulo Salim Maluf (1993-1997) e entregue à população — com aparência inconclusa — em 2013, quando o prefeito já era Fernando Haddad (2013-2016), sucessor de Gilberto Kassab (2006-2012), que por sua vez teve como antecessores José Serra (2005-2006), Marta Suplicy (2001-2004) e Celso Pitta (1997-2000), o sucessor de Maluf.

De fato, soa estranho e impensável que a obra tenha sido entregue sem mobiliário nem área verde e, com o perdão do trocadilho, sem nem sombra do projeto urbanístico-paisagístico que saiu vencedor em 2001 do concurso realizado, do arquiteto-urbanista Tito Lívio Frascino (2001), e que teve sua execução iniciada em... 2007. Sobretudo se considerarmos que os esforços públicos na centralidade expandida de São Paulo, em especial os que contam com a conveniência dos setores privados, costumam receber outro tipo de atenção, mesmo que por razões opostas à ideia de *uso* da cidade (LEFEBVRE, 2001), mas ao contrário pressupondo sua sobrevalorização financeira.

FIGURA 4 Plantação clandestina de mudas no Largo da Batata, jan. 2015.

Foto: Davi Ribeiro/Folhapress

Quem então quase festejou ao vislumbrar as mudas germinarem com esforço, as oficiais e as da “ação de guerrilha” (Figura 4), primeira de outras intervenções guerrilheiro-paisagísticas que surgiriam no campo de guerra da Batata — que em 2017 chegariam ao ponto de literalmente fincar uma valente floresta num outrora perdido triângulo batateiro¹⁷ —, pouco mais de dois anos depois se surpreenderia com a “retomada” do território pela Prefeitura sob a gestão de João Doria, que em agosto de 2017 fincaria mastros com as bandeiras do Brasil como marcos simbólicos de um novo jeito de gerir o espaço público (VENCESLAU, 2017)¹⁸.

Num aceno à iniciativa privada, a Prefeitura de São Paulo trocava o diálogo que vinha sendo estabelecido com parcelas da sociedade civil pela divisão do território da Batata entre empresas apoiadoras, como o vizinho Shopping Iguatemi, o qual fora anunciado em julho como patrono da iniciativa de

¹⁷ Algumas com, se não o apoio, ao menos a não objeção da Prefeitura, como o esforço que ocorreu em maio de 2017, articulado por Ricardo Cardim, Nik Sabey, Sérgio Reis e uma centena de ativistas, que se uniram para plantar 300 mudas de araucárias, embaúbas, figueiras e outras espécies nativas na esquina das avenidas Pais Leme e Butantã (CALLIARI, 2017).

¹⁸ “PARA DESPERTAR ‘ONDA CÍVICA’, JOÃO DORIA PROMOVE MARATONA DE BANDEIRAS EM SÃO PAULO”, anunciava o jornal *O Estado de S. Paulo* em 25 de julho (VENCESLAU, 2017).

arborização oficial do “Novo Largo da Batata” com o investimento de R\$ 224 mil em 70 espécies da Mata Atlântica — como “pau-brasil, jequitibás brancos e rosas e babosas” (VENCESLAU e RIBEIRO, 2017) —, em nada aparentado com o planejamento original proposto pelo arquiteto Tito Lívio:

Estava prevista uma praça com cobertura vegetal, onde o antigo eixo da Rua Cardeal Arcoverde seria formado por uma alameda de árvores pau-ferro. Este eixo simbolizaria a ligação do bairro com as rotas bandeiristas dos séculos passados.

Estava prevista também a Praça das Araucárias, entre a Avenida Brigadeiro Faria Lima e a Rua Baltazar Carrasco, com o plantio de araucárias, espécie de pinheiro que originou o nome do bairro. Mas para realizar este trabalho é preciso competência, o que não foi demonstrado até agora. Os exemplares que foram plantados não tinham estrutura adequada para resistir no local, além de não receberem a manutenção correta (GAZETA DE PINHEIROS, 2013).

Nada garante que, se tivesse sido realizada conforme o projeto de Tito Lívio, a Operação Urbana Faria Lima teria sido bem-sucedida na conversão da nova praça em um local de pertencimento. Mas sua não execução, tão explícita apesar dos montantes gastos e do tempo dispensado, dá uma medida da potência do ato rebelde capitaneado pelo fiel jardineiro anônimo, o qual, por sua vez, multiplicado como acabou sendo depois, mostra com exemplar concretude a que grau de engajamento pode chegar a ocupação do espaço público em nossos tempos, o que potencialmente se acirra em épocas de maior controle.

Do ato de janeiro de 2015 para cá, muita coisa aconteceu no Largo da Batata: ficou evidente seu potencial de *esfera pública* (HABERMAS, 2014) e, como consequência, o espaço passou a ser mais e mais reivindicado pela cidade. Outras ações visando sua modificação, em direção a um *lugar* (QUEIROGA, 2012; PROENÇA LEITE, 2007), mais próximo e humano, foram postas em prática com o apoio da gestão municipal, ou ao menos sem sua censura, mantendo-se num limiar pouco nítido entre o institucional e o não institucional; nas *brechas* da cidade.

O Largo da Batata melhorou nesse processo de ocupação por parte da sociedade civil que coincidiu com a gestão de Fernando Haddad (2013-2016)?

Sim. O conjunto de esforços coletivos — jardinagem, mobiliário, intervenções culturais oficiais ou não, palco de manifestações — colocou-o no centro dos espaços públicos paulistanos. Mas a precariedade desse bem-intencionado conjunto de ações, uma certa competição política entre os vários coletivos que atuam no espaço público e a incapacidade da gestão Fernando Haddad em implementar políticas públicas mais efetivas que gerissem ou zelassem pela revitalização do Largo da Batata permitiu, na pendular movimentação eleitoral paulistana, que o equilíbrio tênue se partisse já a partir dos primeiros meses da gestão de João Doria, iniciada em janeiro de 2017.

Em agosto de 2017, a Prefeitura Regional de Pinheiros voltou suas ações para o Largo da Batata, intervindo à força na jardinagem coletiva do espaço e em parte de seu mobiliário, igualmente proveniente de ações da sociedade civil.

O coletivo A Batata Precisa de Você, em *post* no Facebook realizado em 18 de agosto, assim resumiu as suas preocupações:

A Batata está sofrendo uma investida forte do Subprefeito de Pinheiros para deixar de ser um território inclusivo e comunitário para ter “a cara” dessa nova gestão. Faz parte desse plano a inexistência de real diálogo sobre tudo que se passa ali, o desrespeito a qualquer instância participativa formal existente, a implementação de um megaprojeto do Ruy Ohtake no qual a população nunca sequer pousou os olhos, negociações ocultas com a iniciativa privada, entre várias outras estratégias pérfidas, como a retirada de qualquer resultando físico da apropriação do espaço pela população.

Hoje o que foi retirado foi o parquinho construído pelo Erê Lab e viabilizado pelo Instituto A Cidade Precisa de Você, com o apoio da A Batata Precisa De Você e voluntários. Os jardins das Batatas Jardineiras também foram recentemente arrasados (mesmo constando em termo de cooperação).

Hoje em dia é sabido e inquestionável o valor para as cidades contemporâneas de se fortalecer comunidades e o zelo de uma vizinhança pelo espaço público e comum. O desrespeito ao trabalho comunitário não cabe mais nos discursos dos políticos, nem mesmo de Jesters Júniors.

Prefake, menino de Pinheiros e patrocinadores dessa “Nova Batata”, é assim que acham que vão ganhar a simpatia pública???

Acompanhem o que está rolando pela página:

Doria, pra que destruir nosso parquinho?

Compartilhem o que está acontecendo e também pedimos colaboração para que saia na mídia. (A BATATA PRECISA DE VOCÊ, 2017, *online*).

Saía de cena uma política titubeante, mas que nesse titubear empoderou ações provenientes da sociedade civil, e — herdando um espaço público fervilhante e “desorganizado” — chegava à Batata uma nova orientação política, com uma nova visão de cidade e outro jeito de operar: que trazia ao tabuleiro o poderio da iniciativa privada, num modelo obscuro de parcerias e doações, e afastava a coparticipação da sociedade civil, diluindo-a entre três posicionamentos: o da capitulação, o da apatia e o da resistência passível de perseguição. Uma troca de modelo que poderia ser assim resumida:

A cidade existe nos discursos tanto quanto em seus espaços concretos, e, assim como a vontade de cidade a transformou num lugar desejável, o medo da cidade pode transformá-la num deserto em que o receio prevaleça sobre a liberdade. A cidade se quebra e da sua utopia universal arrancam-se pedaços que *uns* consideram estranhos porque justamente lá estão os *outros*. (SARLO, 2014, p. 92).

Em 13 de setembro de 2017, uma divulgação realizada por correligionários do prefeito João Doria em redes sociais, como Facebook e Whatsapp (Figura 5), fazia menção à reinauguração do “Novo Largo da Batata”. Por reinauguração, subentendia-se a demarcação temporal da retirada dos mobiliários produzidos coletivamente desde 2013 e o início de sua substituição por material padronizado advindo de parcerias com a iniciativa privada, festejada com o hasteamento de uma bandeira — ato que, convenhamos, nos remete a uma página infeliz da nossa história¹⁹, e que coincide com o surgimento da Via Elevada Presidente Artur da Costa e Silva. Os esforços conservadores não evitariam, contudo, que a praça continuasse a ter ocupação contra-hegemônica.

¹⁹ Em fevereiro de 2018, o fantasma se ampliaria para além do simbólico, com uma estratégia de intervenção militar no Rio de Janeiro, supostamente para o combate do tráfico de drogas. Um general da reserva fora nomeado interventor do estado a convite de Michel Temer, vice-presidente que ocupou o cargo principal em maio de 2016, após uma manobra legislativa. Em março de 2018, ao se completar um mês da intervenção, o assassinato da vereadora Marielle Franco acentuaria de modo assustador a relação entre os eventos.

FIGURA 5 Divulgação da reinauguração do “Novo Largo da Batata”, set. 2017.

Minhocão, 1969: o prefeito voraz e a obra veloz

Paulo Salim Maluf era um engenheiro jovem e ambicioso. Indicado prefeito da cidade de São Paulo pelo presidente da República Artur da Costa e Silva (1967-1969), assumiria a capital paulistana em 8 de abril de 1969 sabendo que tinha pouco tempo para se destacar e se diferenciar do antecessor, José Vicente de Faria Lima. Seu mandato iria até 7 de abril de 1971, coincidindo com o final do mandato do governador de São Paulo, Roberto Costa de Abreu Sodré. Estávamos então em plena ditadura (1964-1985), e prefeitos e governadores não eram escolhidos pela população — que não votava —, mas pelos militares.

Faria Lima terminara seu mandato de quatro anos apoiado pela população, e em seu discurso emocionado dizia ter-se esforçado “para transformar esta metrópole em uma cidade humana, bela e descontraída” (FOLHA DE S.PAULO, 9 abr. 1969). Humana, bela, descontraída, linda, como se vê, seguimos perseguindo *slogans* e adjetivos mais que “vontades de cidades”.

Iniciada em março de 1965, a administração Faria Lima terminaria conhecida pelo início das obras do metrô (dezembro de 1968), mas efetivamente empenhou-se mesmo foi no redesenho da metrópole para o carro, notabilizando-se pela abertura de importantes vias para o tráfego rodoviário de São Paulo, tais

como as Marginais Tietê e Pinheiros (após a finalização da retificação dos dois rios), as Avenidas 23 de Maio, Rubem Berta, Radial Leste e Sumaré, além da ampliação de outras, como a Rua da Consolação e as Avenidas Rebouças e Cruzeiro do Sul.

Com muita ambição e pouco tempo pela frente, Paulo Maluf precisaria de uma obra de grande envergadura para sobrepor-se a Faria Lima no imaginário da cidade. Ou, conforme a imprensa da época:

Salim Maluf precisava de uma obra grandiosa (“um circo no centro da cidade”, segundo seus assessores) e de rápida execução, para se perpetuar como prefeito da cidade. Com isso, atingia outro objetivo: apagar a imagem de Faria Lima, que teria sempre seu nome associado à construção do metrô, desviando as verbas para a via elevada. (O ESTADO DE S. PAULO, 1º dez. 1970, p. 23).

O metrô, iniciado por Faria Lima em 1968, e que depois se espalharia pelo eixo Leste-Oeste onde está elevada o Minhocão, era uma obra importante, mas de execução demorada e constantemente adiada, o que também viria a se constituir em padrão na cidade. Vale lembrar que sua Linha 1 (azul), que faz o trecho Sul-Norte, só foi inaugurada em 1974 — e no primeiro momento fazia um trecho curto (Jabaquara-Vila Mariana) em horário reduzido (10h às 15h). Num astuto exercício de convencimento público e inversão de lógica, Maluf entendia o metrô como complementar ao transporte rodoviário, mas a cidade crescia em ritmo vertiginoso e não tinha tempo para esperar:

— O metrô vai aliviar em muito a situação existente, mas não evitará o crescimento do número de veículos e o conseqüente caos urbano, como bem mostram as grandes capitais do mundo. Por isso, impõe-se a ampliação do sistema viário da cidade, através da abertura de novas vias. (O ESTADO DE S. PAULO, 1º dez. 1970, p. 23).

A solução de curto prazo viria de um projeto engavetado justamente por Faria Lima: a construção de uma via elevada que ligasse a Praça Roosevelt, no Centro, à Praça Marechal Deodoro. O projeto do arquiteto Luís Gomes Cardim Sangirardi, apresentado ao então prefeito em 1968, propunha mais velocidade à

Avenida São João. Era a solução que faltava a Maluf, e o Minhocão teve sua construção iniciada no começo de 1970 — e não iria só até a Praça Marechal Deodoro, mas ao Largo Padre Péricles, já no bairro de Perdizes.

O Minhocão, ou melhor, a Via Elevada Presidente Artur da Costa e Silva — homenagem póstuma de Maluf a quem lhe havia indicado para o posto —, era inaugurada com festa em 25 de janeiro de 1971, onze meses após o início da construção e a tempo para que Paulo Salim Maluf concluísse seu mandato na Prefeitura, se credenciando para os cinco anos seguintes, período em que ocupou a Secretaria Estadual dos Transportes de São Paulo. Era um “gestor”, um “grande tocador” de obras, e, com sua experiência empresarial, conseguiria fazer não só a cidade, mas o estado (e quiçá o país) se desenvolverem rapidamente, como bem convinha ao contexto da época — repleto de cicatrizes na paisagem, como a Rodovia Transamazônica e a Ponte Rio-Niterói — uma época e um modo de operar que nos revisita de tempos em tempos.

A data foi escolhida a dedo. São Paulo receberia naquele seu dia um presente do tamanho da ambição de seu prefeito. O Minhocão foi anunciado pela Prefeitura Municipal em um pomposo anúncio de jornal publicado na véspera da inauguração, 24 de janeiro de 1971. Toda a população era convidada a comparecer naquela região central para percorrer os 3,4 quilômetros que ligavam a Praça Roosevelt ao bairro de Perdizes. Muita gente de fato compareceu, e olhar a imagem com os olhos de hoje sugere que o *não lugar* (AUGÉ, 1994) voltado à rápida circulação era revestido de uma humanidade e de um diálogo vivo com o entorno que, a bem da verdade, estava no fim das prioridades governamentais. A foto da abertura do Minhocão antecipa a ocupação pedestre atual do grande anelídeo em cerca de 40 anos (Figura 6).

A inauguração do Elevado Costa e Silva, a 25 de janeiro de 1971, trouxe consigo tudo o que a própria imprensa alertara à época: mais poluição, sujeira, barulho, fuga dos moradores e dos negócios, enfim, a redução da diversidade de usos e a decadência da região, e não resolveria o problema do trânsito. É sintomática uma imagem, ainda de 1971, com as quatro faixas do Minhocão, as duas do sentido Centro-Oeste e as duas do sentido Oeste-Centro, integralmente ocupadas por veículos parados — suspensos no ar e sem ter para onde escapar, não lembrando nem de longe imagens pré-Minhocão (Figuras 7 e 8).

ELEVADO PRESIDENTE COSTA E SILVA

CONVITE À POPULAÇÃO

A Prefeitura do Município de São Paulo convida a população para a solenidade de inauguração da Via Elevada Presidente Costa e Silva, a realizar-se hoje, às 10,30 horas, em frente à Igreja da Consolação.

A obra, que é a maior no gênero em toda a América do Sul, eternizará, em sua denominação, uma das grandes figuras da Revolução de 1964.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

FIGURA 6 Convite para inauguração do Minhocão, jan. 1971.

Folha de S.Paulo, 24 jan. 1971.

FIGURA 7 Largo Marechal Deodoro antes da construção do Minhocão, 1942.
Foto: Benedito Junqueira Duarte/Casa da Imagem

FIGURA 8 Minhocão no ano de sua inauguração, 1971.

Largo da Batata, 1995: o mesmo prefeito voraz e a indistinção entre construção e ruína

Após deixar a Prefeitura de São Paulo, em 1971, nosso personagem seria secretário de Transportes de São Paulo de 1971 a 1975, governador do estado de São Paulo de 1979 a 1982, deputado federal de 1983 a 1987 (período em que tentou, sem sucesso, a Presidência da República, em 1985, e o Governo de São Paulo, em 1986). Disputaria (e perderia) a Prefeitura de São Paulo, em 1988, a Presidência da República, em 1989, e o Governo de São Paulo, em 1990. Somente voltaria a vencer um cargo executivo em 1992.

Em 1º de janeiro de 1993, portanto, o prefeito de São Paulo voltava a ser Paulo Salim Maluf. A essa altura, sua mais famosa criatura, o Minhocão, já era amplamente criticada como solução, seja de Engenharia, de Arquitetura ou de Urbanismo. Os prédios do entorno já tinham se deteriorado, assim como o comércio e o fervilhar próprio da vida em comum no espaço público. Havia tempos o Centro financeiro de São Paulo já tinha se esvaziado em direção à Avenida Paulista, empobrecendo o Centro habitado pelas pessoas, e agora, nos anos 1990, nova centralização começava a acontecer em direção à região Sul da capital, no entorno da Avenida Luís Carlos Berrini (CALDEIRA, 2000).

Os anos 1990 ficaram marcados como anos de neoliberalismo, em plano local, nacional e global, e o prefeito, bom de verbo, conduziu suas obras em direção a onde estava a verba, voltando a redesenhar São Paulo com apetite. Criou, em 1995, a Operação Urbana Faria Lima, com o objetivo de transformar a região do Largo de Pinheiros e do Largo da Batata em um polo de escritórios, integrando a até então área de comércio popular aos caros metros quadrados da região da Avenida Faria Lima, e ligando-a até a Vila Olímpia, totalmente remodelada e integrada à região da Berrini, já na Zona Sul da capital.

Foi por meio dela [*da Operação Urbana Faria Lima*] que a Faria Lima se expandiu e os túneis Cidade Jardim e Rebouças nasceram. As obras são tocadas com recursos obtidos com a venda, para empresas, do direito de construir além do permitido na lei de zoneamento (CORREA e MORI, 2012).

Perguntada pelas jornalistas Vanessa Correa e Letícia Mori, da *Folha de S.Paulo*, sobre qual seria o objetivo de uma operação urbana como a proposta por Maluf, a geógrafa e professora da FFLCH-USP, Ana Fani Alessandri Carlos, foi direta:

— Abrir espaços para que o setor econômico possa se expandir. A ideia vem dos anos 1980, quando São Paulo deixa de ser hegemonicamente industrial e o setor financeiro e o de serviço passam a ser economicamente mais importantes. Esses novos negócios precisavam de espaço. (CORREA e MORI, 2012).

Paulo Maluf ficaria no cargo até 1997. No ano seguinte, 1998, perderia novamente uma disputa pelo Governo de São Paulo. Em 2000, fracassaria novamente para a Prefeitura de São Paulo. Em 2002, perderia novamente uma eleição para o Governo de São Paulo. Em 2004, outro fracasso para a Prefeitura. Em 2006, decidiria candidatar-se a deputado federal, o que voltou a fazer em 2010 e 2014, sempre com votações expressivas. Estava impossibilitado o triunfo de Maluf como protagonista executivo; estava-lhe aberto o caminho para a política anônima no Legislativo — o próprio Maluf viria a se divertir com o anonimato, quando, na segunda década dos anos 2000, seu nome teimava em não aparecer em infindáveis listas de corrupção que atingiam a Congresso Nacional de direita a esquerda, até que o apagar de luzes de 2017 o conduziu finalmente à prisão, por um avolumado de provas que demonstravam o quanto o serviço público e o interesse privado caminhavam de mãos dadas por meio de grandes obras entregues à cidade, como o Minhocão.

Tudo isso aconteceu na vida de Paulo Salim Maluf entre 1997 e 2017. Sucederam-no nesse período, repitamos, Celso Pitta, Marta Suplicy, José Serra, Gilberto Kassab, Fernando Haddad e João Doria. E com o Largo da Batata, que, com a Operação (Figura 9), fora completamente redesenhado — deixando de ser uma área de intensa circulação e de comércio popular com o claro propósito de ver subir às alturas dos arranha-céus o preço do metro quadrado da região.

Conforme a entrevista concedida por Ana Fani, “o perfil da Faria Lima velha já era de escritórios, mas tinha áreas de classe média, média baixa, quase que só residenciais. Era uma região viva, as pessoas caminhavam na rua. A

operação implodiu as relações de bairro” (CORREA e MORI, 2012). E vale notar que o uso da forma verbal *implodiu* não é tão metafórico assim: por anos a fio, quem passava pelas ruas que fazem o traçado da grande praça surgida na junção dos Largos dos Pinheiros e da Batata não sabia muito bem se a rua do dia anterior continuaria existindo no dia seguinte. Comércio antigos, que remontavam ao início da urbanização do bairro, dos anos 1920, não resistiram e deixaram a Batata — tubérculo que só se tornou nome oficial do Largo em julho de 2012, por meio da Lei nº 15.615/2012.

Se, no caso do Minhocão, a vinculação ao anelídeo vinha por caminhos metafóricos, na Batata o ponto de contato era concreto. Muito depois da ocupação do futuro bairro de Pinheiros por indígenas no século XVI, a região tornou-se um entreposto de comércio de bens agrícolas, funcionando no Largo desde o final do século XIX um Mercado Caipira e, logo depois, em 1909, um Mercado Municipal — hoje razoavelmente integrado à grande praça. Habitado por imigrantes japoneses vendedores de batatas, e anos depois recebendo forte presença de migrantes nordestinos, o Largo passou a ser conhecido como “da Batata” nos anos 1920, quando a Cooperativa Agrícola de Cotia (CAC, desativada em 1994) instalou-se ali (Figura 10). Teria sido a primeira descentralização paulistana, o primeiro centro fora do Centro.

FIGURA 9 Operação Urbana Faria Lima, Largo da Batata, anos 2000.

FIGURA 10 Cooperativa Agrícola de Cotia (CAC), Largo da Batata, anos 1920.

Durante a longa reforma, finalizada em 2013, o cenário era confuso a tal ponto que, a exemplo da canção “Fora da ordem” (1991), de Caetano Veloso, era quase impossível distinguir construção de ruína. Em 2007, tiveram início as desapropriações e demolições. E, com elas, ia se esvaindo a diversidade do bairro, como diagnostica Ana Fani: “A operação urbana expulsa a população que está no meio do caminho. Primeiro, com desapropriações. Depois, quem paga aluguel” (CORREA e MORI, 2012). Em 2011, são feitas a reforma do sistema viário e o enterramento das fiações e construídos o terminal de ônibus e as esplanadas. E é de novo Ana Fani quem relativiza a importância das obras e antevê seu fracasso: “Qual é a alternativa para melhorar áreas degradadas? Fazer as transformações incluindo as pessoas que moram no local. E ouvindo suas necessidades. Não precisa destruir todo o entorno para construir metrô” (CORREA e MORI, 2012) —, ao deixar claro que o fortalecimento da relação com os lugares passa pelo fortalecimento do simbólico. Não basta apenas o eventual atendimento de necessidades, mas a mudança que é operada no imaginário.

Apesar de o projeto elaborado pelo arquiteto Tito Lívio Frascino — e aprovado em concurso em 2001 — ter previsto equipamentos culturais integrados à grande praça, e contido um projeto de vegetação que remetia ao

nome do bairro (Pinheiros), o que habitantes da região ou passantes por ali víamos, em meados da segunda década do século XXI, era um grande tabuleiro de pedra e concreto, com iluminação enterrada, sim, mas sem vegetação que desse sombra e descanso às pessoas que por ali circulassem e sem um único banco sequer.

Passados vinte anos de 1997, data que marcou o início da Operação Faria Lima, implodir quarteirões inteiros para construir sob outros preceitos, que ignoram as pessoas que habitam esses quarteirões, não é algo que São Paulo tenha deixado de fazer. Pior: derrubar prédios com pessoas dentro deixou de ser algo metafórico por aqui (BETIM, 2017).

Usos e contra-usos: minhocas e batatas, organicidade na cidade

Interpretando-os comparativamente, o grande anelídeo e o tubérculo soam como duplos na cidade de São Paulo sob Maluf, independente de terem entre si 26 anos de distância temporal e oito quilômetros de distância espacial e de uma obra ter sido curta e a outra se arrastar por décadas sem feição definitiva. Ambas obras aproximaram a Prefeitura da esfera das empreiteiras e construtoras, confundindo o que é público e o que é privado. Ambas obras retrabalharam o imaginário de Faria Lima. Numa delas, Faria Lima é o oponente a bater. Na outra, é a avenida a ampliar. Ambas intervenções redesenharam fortemente a cidade, privilegiando a verba ao verbo e a passagem rápida ao convívio, e mesmo inibindo ou desestimulando o conflito próprio do estar em um espaço comum, propondo a cidade como uma extensão da esfera privada e intentando abolir o que tem de pública.

Mas o que é planejado para ter um *uso* pode tê-lo revisto e ressignificado por um *contra-uso* que lhe dê sentido novo, conforme já disse Rogério Proença Leite (2007)²⁰. E tanto o grande anelídeo como o tubérculo paulistanos se reinventaram a partir da segunda década do século XXI, com seus frequentadores se apropriando daqueles dois espaços paulistanos “como em certas lutas marciais que usam a força do inimigo para derrubá-lo” (COLASANTI,

²⁰ Diz Proença Leite (2007, p. 29) sobre os *contra-usos*: “contra-usos que se constituem em narrativas às concepções oficiais de patrimônio e asseguram o caráter eminentemente político do espaço público”.

2012, p. 75), ou seja, com a astúcia miltoniana pregada pelo geógrafo em seu *Manual de geografia urbana* (SANTOS, 2008), fazendo com que o *feitiço* das assepsias governamentais nos espaços públicos se voltasse contra o *feiticeiro*, ou seja, contra os próprios promotores de tais ações de assepsia.

O Minhocão iniciou sua guinada para tornar-se um esboço de espaço público relevante para São Paulo durante a gestão de Luiza Erundina (1989-1992), quando começou a ter função de lazer aos domingos (Figura 11). Aos poucos, foi compensando a feiura que lhe era característica e, por meio de caminhos imprevistos, se tornou um lugar importante para a cidade. É certo que nesse mais recente e fervilhante *contra-uso* (LEITE, 2007) tem papel-chave a administração Haddad, suas ciclovias e um outro modo de relacionamento com a cidade (Figura 12) que valoriza suas arestas mal-aparadas. Também é certo que os holofotes sobre o espaço também permitiram que gradualmente chegasse ao Minhocão o fantasma da gentrificação, que se acentuaria em novo aceno neoliberal abraçado pela cidade a partir de 2017.

FIGURA 11 Minhocão aberto para o lazer sob a gestão Erundina, 1990.

FIGURA 12 Minhocão virando praia temporária sob Haddad, 2013.

De ano em ano e de anel em anel, o grande anelídeo chegou ao final de 2014 com uma certeza e duas dúvidas. A aprovação do Plano Diretor, em agosto do mesmo ano, trouxe consigo a determinação de que o Elevado Costa e Silva, rebatizado com o nome de Presidente João Goulart em 2016, seria desativado em suas funções automobilísticas em um prazo a se definir. Definir-se-ia futuramente, também, o grau de radicalidade dessa desativação: da redução gradual do tráfego de veículos em direção ao uso exclusivo como Parque, até a retomada da velha discussão a respeito da pertinência de sua demolição, o que foi afastado pelo prefeito João Doria em fevereiro de 2018, ao assinar a criação do Parque Municipal do Minhocão. A transformação do chamado Baixo Augusta, o conflito em torno do desejado Parque Augusta e a longa reforma da Praça Roosevelt (2010-2012), da decadência em direção a uma mudança radical dos dois espaços, e então à expulsão dos antigos moradores (e também daquelas “tribos” que lhes deram novos usos), quem sabe rumo a uma revalorização do espaço e sua gentrificação²¹, não foram questões que ficaram restritas à área vizinha do Minhocão, mas chegaram até este.

²¹ Rogério Proença Leite (2007, p. 61) utiliza o termo *gentrification* “para designar formas de empreendimentos econômicos que elegem certos espaços da cidade como centralidades e os transformam em áreas de investimentos públicos e privados”.

Nos últimos anos, as duas margens cortadas centralmente pelos 3,4 quilômetros do Minhocão vêm ganhando novos empreendimentos residenciais e lidando com questões ligadas à especulação imobiliária. Bairros como Santa Cecília, Vila Buarque e República vêm tendo sua dinâmica alterada em meio aos preparativos (via especulação, não via Estado) para o que o pós-Minhocão poderá significar: transformando-se em Parque (possivelmente espelhado na experiência da High Line nova-iorquina, que, como toda experiência é única e, portanto, outra) e eventualmente procurando resgatar um pouco da aura anterior à cicatriz de Maluf, é quase certo que aqueles que resistiram durante os 40 e poucos anos na região não estejam mais ali quando a novidade chegar — seja qual for. Porém, os bairros próximos ao Minhocão também recebem novidades que, advindas das *brechas*, foram modificando sua dinâmica.

O papel das *brechas* na emergência das *contrabrechas*

Banca Tatuí

A Banca Tatuí (Figura 13) é um exemplo a destacar. Fica na Rua Barão de Tatuí, no bairro central de Vila Buarque, e de banca prestes a fechar, transformou-se, a partir do fim de 2014, em um dos principais pontos de São Paulo quando o assunto é o contato com publicações independentes. E não só: seu teto recebe *pocket-shows*, ligados aos lançamentos — do músico Lucas Santtana, que também é autor da Lote 42, entre outros —, assim como festas de rua, numa movimentação efervescente que se combina com outras ações potentes (como a organização de feiras de publicações independentes em instituições como a Biblioteca Mario de Andrade, o Centro Cultural São Paulo e o SESC 24 de Maio, e também em espaços não institucionais).

Seus proprietários, os editores João Varella e Cecilia Arbolave, que também mantêm a editora Lote 42 desde 2012, atuam nas *brechas*: tanto das publicações, como da cidade, e seu trabalho conecta o universo institucional e o completamente não institucional. A Banca Tatuí acabou por contribuir para uma modificação do bairro e também da cena de publicações, promovendo uma conexão entre autores estabelecidos que migram para o não institucional em busca de maior experimentação, além da solidificação de um espaço para os

completamente independentes. As feiras que organizam, como a Miolo(s), que ocorre anualmente na Biblioteca Mário de Andrade desde 2013, movimentam milhares de pessoas e se constituem, hoje, num caminho de reinvenção para o próprio mercado editorial, que há anos vive em estagnação ou em crescimento incipiente.

Se “a força cultural das independentes vem da disposição, e até ousadia, de investir em projetos que não disputam lugar em listas de mais vendidos” (AGUIAR, 2013, *on-line*), a consolidação desse segmento se deu também por meio da ocupação de espaços imprevistos. Ao transformar o esperado para uma banca de jornais e revistas em um espaço para ter contato com uma gama inesperada de publicações que estão nas *brechas* e *contrabrechas* (edições com alto requinte gráfico e baixas tiragens, que beiram o artesanal [e muitas vezes são], ou senão fanzines de baixa qualidade gráfica e alta inventividade, em todos os casos publicações praticamente impossíveis de se encontrar em livrarias tradicionais), e depois ao transformar o esperado para uma livraria (mesmo independente) em inesperado, com seus *shows* e área de convivência, a Banca Tatuí transformou uma esquina da cidade em *pracialidade* (QUEIROGA, 2012).

A Banca Tatuí faz parte de uma cena jovem, inventiva e coletiva, da qual também se beneficia: espaços híbridos, bares, casas de *shows* independentes, blocos de Carnaval que se organizam no seu entorno. Ou, ainda, projetos similares que passam a se aventurar pela cidade. E em outras cidades também.

FIGURA 13 Banca Tatuí durante festa de comemoração de seu segundo aniversário. Vila Buarque, São Paulo, 2016.

Banca Curva

Não muito longe dali há exemplos dessa construção de uma nova cena cultural não institucional. Na mesma Vila Buarque está instalada, desde março de 2018, outra antiga banca de jornais e revistas que se tornou espaço para publicações independentes, a Banca Curva (Figura 14), na Rua Cesário Mota Júnior, próximo à Biblioteca Pública Monteiro Lobato. O projeto, um espaço colaborativo que tem a intenção de apresentar e fazer circular trabalhos artísticos independentes, se viabilizou por meio da plataforma de *crowdfunding* Catarse, com a proposta de “discutir possibilidades artísticas e conhecer novos trabalhos, através de encontros, lançamentos, mini-feiras, exposições de pequenos formatos e *workshops* que acontecerão na banca e na frente dela, de forma pública e livre” (CATARSE, *on-line*).

FIGURA 14 Banca Curva, durante sua inauguração. Vila Buarque, São Paulo, 16 mar. 2018. Foto: Banca Curva.

Rizomamóvel

Na ponta do Minhocão que chega à Rua Rui Barbosa, já no bairro paulistano do Bixiga, costuma ficar estacionado o Rizomamóvel (Figura 15), ônibus amarelo que itenera pela cidade desde 2016, participando de eventos

políticos ou literários (como a Balada Literária, no mesmo ano), criando suas próprias atrações ou, quando não, permanecendo estacionado em frente ao bar e restaurante Al Janiah, de propriedade do refugiado palestino Ahmad Jamal, outro espaço da cidade que, proveniente das *brechas* da cidade, passou a intervir nela, participando de seus debates e permitindo a emergência de eventos que também acontecem nas *contrabrechas*.

O Rizoma é um coletivo fundado em 2016 por três editoras independentes (Autonomia Literária, N-1 e Elefante), e que também se abre para a participação de outras. É uma “plataforma de eventos [que] tem atuação pública, política e cultural, fazendo circular conteúdos que hoje estão à margem ou restritos a espaços conhecidos de um público específico” (RIZOMALIVROS, *on-line*).

FIGURA 15 Rizomamóvel, estacionado em frente ao bar Al Janiah. Bixiga, São Paulo, 2017. Foto: Rizomamóvel.

Tais exemplos de ocupação da cidade ficam num lugar de intersecção muito interessante entre a cidade institucional e a que está em suas *brechas* e *contrabrechas*. Se seus agentes principais são muitas vezes provenientes das instituições, ou conhecem seus códigos (o filósofo, professor da PUC-SP e criador da N-1, Peter Pál Palbert, está entre os fundadores do ônibus amarelo; o editor João Varella foi jornalista econômico da revista *IstoÉ Dinheiro*) o suficiente para trafegar nas *brechas* sabendo dos caminhos para a sua subversão (às vezes, a ponto de “hackeá-las”), é inegável que propiciam a emergência de outros que, esses sim, agem completamente nas *contrabrechas* da cidade, sem qualquer desejo de relacionamento institucional, mas que encontram nas *brechas* abertas um meio de se fazerem conhecer e de difundir seu trabalho.

As “Jornadas de Junho” e depois

Já o Largo da Batata, cuja Operação Urbana que lhe compreendeu foi teoricamente concluída em 2013, e que tinha esses fantasmas que atualmente assombram o futuro do Minhocão como uma espécie de premissa — ou seja, a elevação do metro quadrado, a eliminação do comércio popular (e a supressão do comércio ilegal), a mudança do perfil horizontal, residencial e diverso do entorno por outro vertical, empresarial e padronizado —, ganhou no mesmo ano de 2013 um fôlego inimaginável. E, preciso e infalível, uma vez mais o *feitiço* virou contra o *feiticeiro*, e aquele polígono imenso do Largo da Batata acabou se tornando um dos principais espaços públicos que acolheram a pluralidade de reivindicação de mudanças representada pelas chamadas Jornadas de 2013, cujos desdobramentos políticos ainda hoje são inconclusivos, embora já se possa antever que, dentre seus resultados não previstos (e talvez nem desejados), esteve uma apropriação de parte de suas pautas por agentes defensores de pautas conservadoras, que acabaram por se beneficiar dos eventos que levariam ao *impeachment* de Dilma Rousseff em 2016.

Não é exagero dizer que o tal polígono, até então tido como morto, *não lugar* (AUGÉ, 1994), exclusivo para passagem, renasceu a partir daquele movimento (Figura 16).

FIGURA 16 “Jornadas de Junho”, Largo da Batata, São Paulo, 2013.

Tem papel relevante nesse ressurgimento do tubérculo iniciativas provenientes da sociedade civil como o coletivo A Batata Precisa de Você, “formado por moradores e frequentadores do Largo da Batata e pessoas dispostas a transformar a Batata em um espaço de estar e não apenas de passagem” (A BATATA PRECISA DE VOCÊ, *on-line*) e engajado na transformação do espaço por meio de ações regulares de ocupação desde janeiro de 2014. A “jardinagem de guerrilha” comentada no início deste texto simboliza as preocupações da Batata, mas estão longe de resumi-las.

Durante fala no evento TEDx Woman São Paulo, em maio de 2015, a urbanista Laura Sobral, uma das sete fundadoras do A Batata Precisa de Você, assim resumiu a visão proposta pelo grupo: “Olhar para espaços sem qualidade como oportunidades” (SOBRAL, 2015). E foi assim, com uma política que alia organização em rede, mentalidade *do-it-yourself* e humor que os usuários do Largo da Batata ganharam de bancos a árvores (Figura 17), o que parece absurdo em uma obra de praça que superou uma década de execução e consumiu mais de R\$ 150 milhões. Mas, ao acompanharmos a sua fala, e, sobretudo, os desdobramentos dessas ações, somos levados a acreditar que insensatez maior seria assistir sentado — no chão — a tamanho absurdo.

Absurdo que não é menor que a “reocupação” da Batata pela Prefeitura sob João Doria, que, como vimos, em 2017 decidiu entregá-la à iniciativa privada, reduzindo o peso das ações colaborativas e estreitando o laço com empresas parceiras (Figura 18). Porém, não conseguindo ser suficientemente capaz de evitar que novos usos, ou contra-usos (PROENÇA LEITE, 2007), nas *brechas das brechas* que foram abertas (e apropriadas pela Prefeitura), voltassem a pôr em xeque a “propriedade do Largo da Batata”, que, ao fim e ao cabo, não é senão de todos.

O acompanhamento de Minhocão e Largo da Batata ao longo do tempo nos permite, também, notar que os dois espaços da cidade não se conectam entre si apenas por causa de Maluf, espécie de deflagrador de ambos, e por simbolizarem um estilo de gestão que confunde o que é público com o que é privado, mormente em favor do último. São também espaços simbólicos que vão sendo apropriados pelas pessoas, que, apoiando ou se opondo às gestões que vão se sucedendo na cidade desde então — mais progressivas ou mais retrógradas —, vão dando novo contorno à paisagem da cidade.

FIGURA 17 Bancos de *pallets*, A Batata Precisa de Você, 2014.

FIGURA 18 Bancos “oficiais”, operação “Novo Largo da Batata”, ago. 2017.

Foto: Sergio Reis/A Batata Precisa de Você, 18 set. 2017.

Capítulo 2

UM PERCURSO RIZOMÁTICO

Antes de seguir

Quisemos, nesse primeiro exercício de comparação entre o Minhocão e o Largo da Batata, espaços que nos valem de delimitações para a investigação no centro expandido de São Paulo a que nos propusemos, buscar pontos de contato e afastamento entre ambos, os quais — a despeito dos poderes públicos que lhes deram o desenho que têm hoje —, pelas *brechas* encontradas pelos seus usuários, arquitetaram caminhos para driblar o destino de serem apenas passagem para almejar uma nova razão de ser como espaços públicos, lugares de construção do comum por meio da convivência e do conflito.

Interpretando um e outro espaços — e lembrando que, na origem primeira das palavras que os nomeiam, nem a minhoca, nem a batata nasceram para existir acima do chão (mas, ao contrário, no subterrâneo) —, chegou a dar certa esperança de futuros melhores — esperança vacinada com cautela — constatar que tanto o Minhocão quanto o Largo da Batata chegaram ao final de 2016 subvertendo a lógica rude que lhes fora imposta.

Com o final da gestão Haddad, mais aberta à experimentação *na* cidade, interrompida com a derrota deste, em primeiro turno, para João Doria, São Paulo iniciou 2017 sob outros preceitos: que incluem algumas definições — por exemplo, que o Minhocão de fato se transformaria em Parque, como sancionado por Fernando Haddad. Mas daí já se tem outras premissas operando na cidade em geral e no percurso rizomático que trabalharemos em particular, estando entre estas uma aproximação maior com a iniciativa privada, um desejo maior de organização/domesticação e a ânsia por redesenhos urbanos que afastam a diversidade e incentivam o conflito real e simbólico na arena pública, ao mesmo tempo em que se tenta apaziguá-los por meio de estratégias várias.

Se em um período recente que coincide com a gestão de Fernando Haddad (2013-2016) a cidade de São Paulo viveu um período de reconexão mais orgânica com seus espaços públicos, que por vezes chegou à beira do cansaço (HAN, 2017) por tanta excitação (TÜRCKE, 2010), em poucos meses essa sensação se empalideceu com a ascensão de outra orientação política

contagiada por outros valores para a cidade: menos uma São Paulo relevante por seu valor de *uso* e mais por seu valor de *troca* (LEFEBVRE, 2001).

O processo, curiosamente, fez tornar aparente o que estava encoberto: organismo vivo, e muito vivo, a cidade rapidamente soube operar com essa experimentação: o que era *brecha* foi incorporado pela cidade e ganhou *valor*. De *parklets* a *foodtrucks*, São Paulo viu-se gradativamente ocupada, processo que chegou a novo patamar em fevereiro de 2017 com uma imensa roda-gigante instalada no Largo da Batata por uma companhia cervejeira durante o Carnaval.

Esse girar da roda da cidade nos dá recursos para cogitar, de saída, que as *brechas* passavam a ser ocupadas não mais pelos que as cavavam anteriormente, mas pelos que viram oportunidades de negócio para além da institucionalização em direção a uma especulação financeira nos próprios espaços públicos da cidade — ou, para retomar Sennett (2010), pelos que, já detentores da *pedra*, fincaram suas bandeiras e foram em busca da *carne*.

E, com a organicidade própria dos anelídeos e dos tubérculos, a contracidade cultural rizomática, insurgente, esta já passava a se organizar também nas *contrabrechas*, e, por conseguinte, articulando-se em outros espaços da cidade.

Controlar o descontrole. Descontrolar o controle. Beco do Batman, MAR, *graffiti* e pichação

Olhemos bem para ele. O sol enche agora o beco; o ar é puro e a luz magnífica.

Machado de Assis, *Habilidoso*

Muito perto do Largo da Batata está o Beco do Batman, no bairro da Vila Madalena, também na Zona Oeste de São Paulo. O local, um largo que resulta da afluência de quatro ruas — Harmonia, Medeiros de Albuquerque, Gonçalves Afonso e Travessa Alonso —, em cujo subterrâneo resiste o Rio Verde²², se

²² O Rio Verde nascia na altura do que é hoje a Estação Vila Madalena do metrô e serpenteava até o Rio Pinheiros. Seu traçado sobreposto às ruas atuais está disponível em: <goo.gl/qGh7ZR>. Em 2 jul. 2017, a organização Rios e Ruas fez, em parceria com o SESC Pinheiros, a Expedição *Rios Des.Cobertos Rio Verde*, percorrendo a pé três quilômetros do seu curso. Disponível em: <goo.gl/YkVsC5>. Acesso em: 23 jul. 2017.

notabilizou por abrigar uma variada seleção de *graffiti* a céu aberto, sem controle evidente do que ali é pintado e com a negociação ocorrendo entre os próprios artistas. Seu nome, dizem, teria surgido da aparição, da noite para o dia, de um homem-morcego, nos anos 1980. Sua geografia de fato o torna surpreendente para quem chega. Atrai sempre muita gente e, com a vedação aos carros, desde maio de 2016, fortaleceu-se ainda mais como um espaço público da cidade com potencial de esfera pública em cujo cerne está a apreciação do *graffiti* e seu diálogo com a cidade.

Pessoas de várias partes de São Paulo e turistas vindos de outras cidades, estados e países têm no Beco do Batman um cartão-postal da cidade, clichê que faz referência a seus espaços de representação simbólica mais propagandeados. O espaço podia ser reconhecido por seu rio, se não estivesse submerso no concreto mas visível, porém acabou conhecido pelas ruas de paralelepípedos que serpenteiam em direção ao largo, que, rodeadas por muros ocupados por *graffiti*, se transformam principalmente aos finais de semana, mas não só, em uma espécie de “galeria de arte a céu aberto”. Galeria de arte a céu aberto é outro clichê que se costuma usar sobre a seleção de *graffiti* que ali está, uma parcela pequena, mas representativa do *graffiti* que habita a cidade de São Paulo, um dos mais prestigiados do mundo — muitos grafiteiros paulistanos são ícones do *graffiti* moderno mundial.

“Museu a céu aberto” é outro clichê largamente empregado, inclusive em situações em que se pretende substituir a surpresa do caminhante²³ e o conflito pela ocupação do espaço a grafitar pela previsibilidade e o controle. São Paulo ganhou seu primeiro Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU)²⁴ — com essa pompa oficial e real desejo de domesticação —, nas pilastras que dão sustentação ao metrô, na Avenida Cruzeiro do Sul, Zona Norte da cidade, em outubro de 2011. Foi uma iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura, com finalidade apaziguadora, uma vez que em abril do mesmo ano a prisão de 11 grafiteiros que por ali agiam causou comoção na imprensa. “Nas pilastras públicas não vai incomodar ninguém” (GRANJEIA, 2011), diria à época o então

23 Ver, mais à frente, o tópico sobre *serendipidade*.

24 Pode-se ler sobre o MAAU no trabalho “Um passeio pelas pilastras do Museu Aberto de Arte Urbana, São Paulo” (VERANO, 2014), apresentado durante o II Encontro Brasileiro de Pesquisa em Cultura, realizado pela Universidade Federal Fluminense na Fundação Casa de Rui Barbosa, em 2014, no qual é feita uma atualização ao que se discutiu em nossa dissertação de mestrado (VERANO, 2013).

secretário Andrea Matarazzo. Em março de 2017, foi a vez de surgir em São Paulo outro museu a céu aberto: o Museu de Arte de Rua (MAR), dessa vez pelas mãos de outro gestor, o prefeito João Doria. Mas a finalidade apaziguadora era a mesma, embora o estopim houvesse sido outro: uma espécie de reparação da imagem de sua gestão em relação ao *graffiti* da cidade, desgastada por tê-lo combatido de modo espetacular (DEBORD, 1997) em janeiro de 2017, numa ação que confundiu *graffiti* com pichação criminalizando ambos e definindo o que é um e o que é outro por meio do gosto.

Não é o caso de se fazer uma pormenorizada historicização do *graffiti* e da pichação²⁵. É, no mundo todo, Brasil incluído, um fenômeno que decorre da atmosfera contestatória do final dos anos 1960 e começo dos anos 1970 em cidades como Paris e, sobretudo, Nova York (CASTLEMAN, 1982; MAILER e NAAR, 2009; THE NEW YORK TIMES, 1971), onde a ocupação da cidade pelo *spray* levaria quase instantaneamente a um binômio que ainda hoje marca a relação das cidades com o *graffiti* e a pichação: a (1) *incompreensão política*, seguida de repressão policial, e o (2) *flerte com galerias de arte* e tudo o mais que representa assimilação cultural e sua incorporação à lógica de mercado — com, num caso e outro, a consequente insubordinação por parte dos que detêm o *spray* e que não desejam negociar ou a adesão dos que preferem capitalizar.

Se hoje o *graffiti* e a pichação estão espalhados por quase toda a cidade de São Paulo, no início aquela região em que corre silenciosamente o Rio Verde estava entre as que eles surgiam como novidade, influenciados pelo *graffiti* nova-iorquino, mas, diferentemente deste, advindo das classes médias da cidade, que tinham acesso rápido ao que se dava na vanguarda norte-americana, que punha lado a lado meninos negros e latinos periféricos como TAKI 183, tido como o primeiro a inscrever seu nome em Nova York (THE NEW YORK TIMES, 1971), e jovens artistas que dialogariam com a *pop art* de Andy

²⁵ Em nossa dissertação de Mestrado (VERANO, 2013), procuramos buscar aproximações e afastamentos entre os termos *graffiti* e pichação. “Para além do que é belo ou do que é feio, do que é letra ou do que é desenho, o que diferencia o *graffiti* da pichação é que um orbita no plano da legalidade e da negociação, enquanto o outro age no plano da ilegalidade e da contravenção. Isso explicará tanto o poder transgressor ou domesticador do que vemos nas ruas, como a dificuldade de se classificar um termo e outro pelo prisma exclusivamente estético” (VERANO, 2013, p. 154-155). Essa chave nos ajudará a entender erros (muitos) e acertos (poucos) dos vários governos em relação à ocupação da cidade pelo *spray*. Para os efeitos deste trabalho, usaremos os termos *graffiti* e pichação conforme o senso comum: o primeiro mais associado aos desenhos, normalmente autorizados, e o segundo associado aos códigos escritos ilegais.

Warhol, como Keith Haring e Jean-Michel Basquiat²⁶. Entre os pioneiros do *graffiti* paulistano estão jovens de classe média como Alex Vallauri, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, Julio Barreto, Maurício Villaça, John Howard, Rui Amaral, Celso Gitahy e o Coletivo Tupinãodá, muitos dos quais ainda hoje com obras inseridas no percurso do Rio Verde.

“Uma parede em branco é um desperdício de ideias”, disse o poeta Paulo Leminski em 1985 durante uma palestra ministrada na Universidade Federal do Paraná (ESTÉTICA MARGINAL, 2012, p. 31). “Primeira vez que eu te vi/ Contive os meus palpites/ Falei de Rilke, Leminski/ Assim que vi seus grafites”, assim Itamar Assumpção narrava seu encontro com São Paulo no final dos anos 1970, início dos anos 1980, na composição “Vi, não vivi”, realizada com Christiaan Oyens. O *graffiti* compunha, com artistas como Arrigo Barnabé, Titãs, Angeli, Glauco, Laerte, com as bandas que integravam o movimento *punk* paulistano de 1982, entre outros, com a Mostra de Cinema de São Paulo e com novos espaços culturais, como o SESC Pompeia e o Centro Cultural São Paulo, além do prédio do MASP, na Avenida Paulista, uma São Paulo que, do ponto de vista cultural, se abria às novidades europeias e norte-americanas, ao mesmo tempo em que seguia tentando se desvencilhar, como o resto do país, da ditadura militar que o vinha sufocando desde 1964.

O Beco do Batman foi-se tornando um espaço dedicado ao *graffiti* a partir de meados dos anos 1980, quando artistas provenientes do bairro, como Rui Amaral, começaram a ocupar seus muros. Por estar em uma região nobre de São Paulo, acostumou-se ao prestígio, afastando-se das perseguições que acometiam o *spray* ilegal em outras partes menos nobres da cidade. O caráter artístico, ou pseudo-artístico, dos trabalhos ali inseridos facilitava sua assimilação, ou ao menos dificultava sua identificação, pelas forças repressoras, com o que estava no plano da suposta marginalidade, como era o caso das mensagens políticas ou dos esforços de massificar nomes de anônimos nos muros da cidade. Alguns desses anônimos acabariam se tornando bastante

²⁶ Em meio à polêmica envolvendo o *graffiti* e a pichação em São Paulo, combatidos pela administração de João Dória em seu início de mandato, uma exposição do artista nova-iorquino Jean-Michel Basquiat chegou a ser anunciada pelo MASP, no que prometia ser sua terceira abertura ao *graffiti* (VERANO, 2013). Pouco depois, foi a vez de o Centro Cultural Banco do Brasil anunciar sua própria mostra do artista — *Jean-Michel Basquiat: obras da coleção Mugrabi* — que de fato estrearia no primeiro semestre de 2018, fazendo com que o MASP recuasse de sua exposição (MARTÍ, 2017; *on-line*).

famosos, como Juneca e Pessoa, que difundiram suas marcas pela cidade também nos anos 1980, ou a conhecida inscrição “Cão Fila Km 26”, que era realizada por Antenor de Lara Campos Filho. Do mesmo modo como o *rap* e o *hip-hop*, a pichação como esforço de dar visibilidade e de ampliar os domínios da cidade aos que estão circunscritos às suas margens, é um fenômeno que se dá nessa mesma época, só que nas periferias de São Paulo, mais suscetíveis aos excessos policiais porque mais distantes dos holofotes.

Esse embate entre a ordem e a desordem nos domínios da cidade, de qualquer cidade, de São Paulo em particular, gera quase sempre dois modos de gestão, tanto gestão cultural, como gestão política.

Um modelo, de realização mais difícil, porque processual, dialógico e interessado em promover costuras entre o aparentemente “incosturável”, que é o fosso que separa os ricos dos pobres, algo expressivo em cidades desiguais como São Paulo, em que o centro rico se opõe fortemente à periferia pobre de modo visível em sua urbanização, tem sido testado historicamente por governos mais progressistas ou à esquerda no espectro político: Luiza Erundina (1989-1992), responsável por deslocar a sede da Prefeitura do Parque do Ibirapuera para o Palácio das Indústrias (1992), na região central, tentou dinamizar o centro histórico paulistano — centro que contém paradoxal conexão com a periferia, tanto por sua diversidade, como por sua degradação advinda de uma obsessiva mutabilidade de centros em direção ao dinheiro: do Triângulo Central, representado pelas ruas Direita, São Bento e Quinze de Novembro, em direção à Avenida Paulista e, desta, em direção à região da Berrini, em todos os casos um esforço de conexão entre centralidade e finanças —, ao mesmo tempo em que procurou dar vida cultural ao Vale do Anhangabaú, no Centro, e voltou esforços para uma maior humanização das periferias. Marta Suplicy (2001-2004) atuou também nas periferias, notabilizando-se pela criação dos Centros Educacionais Unificados (CEUs), ao mesmo tempo em que fez novo movimento em direção ao Centro ao deslocar a sede da Prefeitura do Palácio das Indústrias para o Edifício Matarazzo, no Viaduto do Chá (2004). Fernando Haddad (2013-2016) procurou humanizar o Centro Histórico, tratar o problema do crack, na região da Luz, como sendo de saúde pública e incorporar à dinâmica da cidade demandas ligadas aos modais de transporte urbano, por exemplo as ciclovias, e ao resgate de uma certa vivacidade e de um espírito de “festa, [em que] a arte pode

preparar estruturas de encantamento” (LEFEBVRE, 2001, p. 134) no Centro expandido, expresso por exemplo pela abertura da Avenida Paulista aos domingos, em 2015, mas esse esforço “central”, ao contrário de suas antecessoras mais alinhadas ideologicamente, o fez se distanciar das necessidades e desejos periféricos, custando-lhe caro na tentativa de reeleição.

Já governos de orientação mais conservadora ou à direita, como, desde a redemocratização, os de Jânio Quadros (1985-1988), Maluf (1993-1995), Celso Pitta (1997-2000), José Serra e Gilberto Kassab (2005-2012) e João Doria e Bruno Covas (desde 2017), optaram pelo investimento em grandes obras viárias em detrimento de obras de cunho social ou de religamento humano com a cidade e por uma orientação ao controle. Em outras palavras, preferiram a manutenção da ordem (desde seu ponto de vista) — às vezes de modo repressor ou mais dirigido aos desejos da iniciativa privada que aos desejos dos cidadãos — a dialogar com o que estaria no plano da própria vida na cidade diversa, repleta de desordem, precariedade, desigualdade, ilegalidade, outros nomes que se pode dar ao dia a dia das periferias e do que delas reverbera no Centro desigual. Como se a “Musa da cidade”, como diz João do Rio, não fosse uma “flor de ideal nascida nas sarjetas, sonho perpétuo da cidade à margem da poesia, riso e lágrima, poesia da encantadora alma das ruas!” (RIO, 2008, p. 252).

Ora São Paulo persegue a utopia dos governos das cidades pestilentas, para usarmos as palavras de Michel Foucault:

A cidade pestilenta, atravessada inteira pela hierarquia, pela vigilância, pelo olhar, pela documentação, a cidade imobilizada no funcionamento de um poder extensivo que age de maneira diversa sobre todos os corpos individuais — é a utopia da cidade perfeitamente governada. (FOUCAULT, 1987, p. 222).

Ora São Paulo procura enxergar nesse embate a demonstração de outra utopia. “Esta utopia, neste assim como em muitos casos, projeta sobre o horizonte um ‘possível-impossível’” (LEFEBVRE, 2001, p. 141) que se baseia numa outra compreensão sobre o que a cidade tem de diverso, conectada com a *rivalização no amor pela cidade*, como diz o filósofo e sociólogo francês:

Os violentos contrastes entre a riqueza e a pobreza, os conflitos entre os poderosos e os oprimidos não impedem nem o apego à Cidade, nem a contribuição ativa para a beleza da obra. No contexto urbano, as lutas de facções, de grupos, de classes, reforçam o sentimento de pertencer. [...] Esses grupos rivalizam no amor pela sua cidade. (LEFEBVRE, 2001, p. 13).

São Paulo é, como se vê pela rápida cronologia, um pêndulo imperfeito. Não só porque alterna direita com esquerda praticamente a cada quatro anos e troca modelos de cidade como as serpentes trocam de pele, como, principalmente, nessa prática de guinar ciclicamente mais à direita ou mais à esquerda, vai se vendo órfã dos episódicos bons projetos de cidade que vão ficando interrompidos pelo meio do caminho. Além do que, nada é assim tão claro. O badalar político — de esquerda a direita e vice-versa — é, ao contrário do badalar dos relógios²⁷ que pontuavam com precisão o vaivém dos cidadãos por entre as torres que delimitavam o Centro da cidade, ele próprio, impreciso.

Nada é fácil. Fazer dialogar a complexidade de uma metrópole do tamanho de São Paulo pode levar ao excesso, e a liberação ao *graffiti* nos chamados “Arcos do Jânio”, realizada no início de 2015 após permissão da gestão Fernando Haddad, num contexto mais amplo de pinturas de ponta a ponta da Avenida Vinte e Três de Maio por grafiteiros, também a convite da Prefeitura, talvez seja um bom exemplo disso. Excesso porque confunde patrimônio histórico com suporte para a livre expressão, excesso porque, ao se decidir por uma parte da população — a dos grafiteiros —, esquece as demais.

De quebra, acirra humores. Não por acaso, o *graffiti* mais emblemático dessa quilométrica série patrocinada por Haddad, sem preocupação de curadoria, diga-se — um disforme Hugo Chávez emoldurado num dos arcos —, esteve entre os primeiros trabalhos a serem ferozmente apagados pela gestão seguinte, de João Doria, logo no primeiro mês de seu mandato, em janeiro de 2017. Como se sabe, o prefeito recém-empossado dedicou seus primeiros dias de trabalho a ações de forte simbolismo, em que se travestiu de variados trabalhadores públicos da cidade — como garis e removedores de pichação —

²⁷ Por exemplo, o da Estação Júlio Prestes, que hoje segue funcionando erraticamente entre dois pêndulos, o da Sala São Paulo, portentosa sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, e o da chamada “Cracolândia”, em frente a ele.

para fortalecer a imagem de trabalhador construída durante a bem-sucedida campanha eleitoral de 2016. “TRABALHO, TRABALHO, TRABALHO” era seu *slogan* no início de 2018, com o intuito de recuperar a imagem rapidamente desgastada.

Nas aparições públicas de João Doria, amplamente documentadas, causou forte repercussão negativa o apagamento de uma série de murais de *graffiti* pintados na extensão da Avenida Vinte e Três de Maio, corredor que, com nomes variados, liga a Zona Sul à Zona Norte de São Paulo e que foi pintado sob efusivo apoio da gestão anterior, num ato que acabou evidenciando certo revanchismo e desconhecimento das dinâmicas da cidade. Não é algo novo, aliás, mas recorrente nesse pêndulo paulistano que opera entre o controle e a negociação. A própria Avenida Vinte e Três de Maio fora palco de situação similar em 2008, quando um mural de grandes proporções pintado pela dupla OsGemeos foi apagado no contexto da Lei Cidade Limpa. Como em 2017, o mural dOsGemeos havia sido pintado em concordância com a gestão Marta Suplicy, anterior à da dupla Serra/Kassab, e, devido à má repercussão pública da ação, precisou ser repintado por convite oficial em 2009.

Como o próprio gestor municipal de 2017 veria, e que o obrigaria a tirar da manga o Museu de Arte de Rua (MAR)²⁸ — uma articulação entre o poder público e uma parcela de grafiteiros que em tudo remete ao Museu de Arte Urbana (MAAU) criado em 2012, com evidentes funções normatizadoras dentro da cidade —, controlar o descontrole próprio de uma cidade do tamanho de São Paulo por certo é tarefa muito mais difícil que descontrolar-se em meio a esse esforço de Sísifo. Descontrole, diga-se, que atinge a todos, sobretudo quando vivemos momentos em que o diálogo é substituído pelo binômio ataque-defesa e pelas polarizações simplificadoras. Outro exemplo do tênue limiar entre a negociação com os atores da cidade e o apoio involuntário a excessos se deu poucos meses depois que João Doria ordenara a pintura de cinza numa larga extensão de murais de *graffiti* da cidade.

²⁸ Lançado em 10 de março de 2017 pelo prefeito João Doria e seu secretário de Cultura, André Sturm, o Museu de Arte de Rua (MAR) promoverá, nas palavras oficiais, “intervenções de arte em paredes e muros de áreas públicas com o objetivo de colorir todas as regiões da cidade”. Um edital com regras claras do que pode e do que não pode ser feito foi criado, e o julgamento ficará a cargo de uma comissão composta pela Secretaria Municipal de Cultura e por representantes “de classe”, como Celso Gitahy, Binho Ribeiro e Rui Amaral, renomados grafiteiros de São Paulo que têm forte histórico de alianças com o poder público da vez. Disponível em: <<http://www.capital.sp.gov.br/noticia/museu-de-arte-de-rua-tera-intervencoes-artisticas-em-todas-as-regioes-da-cidade>>. Acesso em: 24 jul. 2017.

Em abril de 2017, com São Paulo vivendo ainda sob o fogo cruzado das paixões provocadas pelos apagamentos — muitos deles de trabalhos de qualidade excepcional, de repercussão internacional —, o mais conhecido espaço público paulistano dedicado ao *graffiti*, o Beco do Batman, amanheceu pintado de... cinza. Imediatamente as redes sociais iniciaram associações virulentas entre a não menos violenta ação do gestor de São Paulo em relação aos seus murais de *graffiti*, pintando-os de cinza, com o ataque surpreendente ao Beco. Pouco depois, soube-se que o causador e a causa eram outros: o mandante do apagamento no Beco do Batman não foi João Doria, mas João Batista da Silva, um antigo morador da Vila Madalena, cujos fundos de sua casa dão justamente para o Beco — o cidadão cansou-se do barulho e da sujeira causados pelo concorrido espaço público paulistano e decidiu rebelar-se com as armas de seus algozes: as tintas e os rolos de pintura. O muro seria logo depois repintado pela Prefeitura, com temática evidentemente domesticadora²⁹, mas o episódio em si — expressivo de um modelo de gestão baseado na negociação e de difícil calibragem — foi pouco discutido em seu cerne³⁰.

Com a fadiga do espaço público ocasionada por uma excitação de ocupá-lo, dá-se a opção pelo seu oposto, ou seja, a opção pelo controle. Com a constatação da impossibilidade desse controle em relação à diversidade da cidade, dão-se os acenos ao autoritarismo, à privatização dos espaços públicos da cidade, à domesticação do que está fora do controle desejado ou ao espetáculo com funções hedonistas ou político-eleitorais. E, por certo, aos contra-ataques a esse controle — o controle explicita o descontrole, como já evidenciou o filósofo francês Michel Foucault (1987) em seu livro *Vigiar e punir* ao se debruçar sobre o Panóptico de Bentham.

Isso tudo, como se intui, atinge diretamente as relações que, do ponto de vista da Política Cultural, perseguimos neste trabalho: a arte e a cultura como capazes de “preparar estruturas de encantamento” (LEFEBVRE, 2001, p. 134), ou seja, como caminhos abertos para a obtenção do *direito à cidade* por meio do

²⁹ Ver, por exemplo, o artigo “Muro do Beco do Batman em SP amanhece pintado de cinza”, disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/muro-do-beco-do-batman-em-sp-amanhece-pintado-de-cinza-21191003>>. Acesso em: 24 jul. 2017.

³⁰ O filósofo Renato Janine Ribeiro chamou atenção disso em um *podcast* para o *Jornal da USP* que foi ao ar em 19 de abril de 2017, intitulado “Ouvir os outros não é prioridade numa sociedade de condenações”. Disponível em: <<http://jornal.usp.br/atualidades/ouvir-os-outros-nao-e-prioridade-numa-sociedade-de-condenacoes/>>. Acesso em: 24 jul. 2017.

que é comum. Por comum, pensamos com Terry Eagleton, para quem a “cultura é uma rede de significados e atividades compartilhados jamais autoconscientes como um todo, mas crescendo em direção ao ‘avanço da consciência’, e, assim, em humanidade plena, de toda uma sociedade” (EAGLETON, 2011, p. 168). Para Eagleton, que segue a noção de *comum* defendida por Raymond Williams, “uma cultura comum é aquela que é continuamente refeita e redefinida pela prática coletiva de seus membros” (EAGLETON, 2011, p. 169).

Se incluímos o *graffiti* e a pichação em nosso percurso pela cidade é porque ambos são exageradamente visíveis para ficarem de fora do trajeto. E, à prova de qualquer controle, seu triunfo é devastador.

“Ai dos vigias se a cadeia os reconhecesse; ela os embrulhava e os sufocava em seus anéis; os forçados permaneciam donos do campo de batalha até o fim do dia” (BALTARD *apud* FOUCAULT, 1987, p. 289).

A dificuldade de calibragem municipal entre o que é privado e o que é público, expressa no Beco do Batman em particular e no *graffiti* e na pichação da cidade em geral, nos levam a procurar outros caminhos de religamento. Dos quais, as unidades paulistas do SESC são emblemáticas ao procurar conectar diferentes dentro de um espaço comum que prioriza essa diversidade e que, se não consegue apreender em sua totalidade a diversidade de São Paulo — o que talvez seja de fato inapreensível —, é certo que a valoriza. O que não é pouco.

Numa rua próxima ao Largo da Batata, a Rua Paes Leme, em cujas profundezas também correm as águas encobertas do Rio Verde, em direção ao Rio Pinheiros que também está por ali, está localizado o SESC Pinheiros, um prédio alto e moderno que, à primeira vista, remete aos prédios de vidro espelhado que se popularizaram na Avenida Faria Lima remodelada por Paulo Maluf, o criador do Minhocão e recriador do Largo da Batata, nossos dois pontos de delimitação neste trabalho, mas que fervilha em seu interior, num sofisticado debate sobre a cidade, que poderia ser simbolizado pela curta temporada da peça *O Rei da Vela* (Figura 19), do Teatro Oficina Uzyna Uzona, que em 2017 celebrou 50 anos em seu palco, no Teatro Paulo Autran: lá estavam eles, Renato Borghi e José Celso Martinez Corrêa, aos 80 anos, seguindo, tanto no palco, como na vida, sua batalha pela cidade por meio da arte e da cultura, num ano

que ficaria marcado pela retomada da disputa com o Grupo Silvio Santos³¹.

Cerca de cinco quilômetros dali, mais ou menos 1h15 a pé, está outra unidade do SESC. Esta literalmente ao nível da rua, fundada num ideário de forte valorização dela, a rua, como entidade popular geradora da diversidade paulistana. Não por acaso, um prédio ressurgido a partir de uma antiga fábrica de tambores, por meio de diversos elementos que o conectam simbolicamente à riqueza brasileira — sua gente, seus rios, sua religiosidade, sua matéria bruta —, tão bem escolhidos por sua criadora, a arquiteta italiana Lina Bo Bardi. A mesma arquiteta do Teatro Oficina.

FIGURA 19 Cartaz da remontagem da peça *O Rei da Vela*, estrelada por Renato Borghi e dirigida por José Celso Martinez Corrêa, encenada pelo Teatro Oficina Uzya Uzona no Teatro Paulo Autran, no SESC Pinheiros, em 2017.

³¹ Voltaremos ao tema na Parte 2, discutindo-o no contexto da especulação imobiliária que assola *SamPã*. O espetacular especulador Abelardo I, de Oswald de Andrade, segue inabalável.

Sesc Pompeia: uma rua que leva a Lina Bo Bardi

Vivo minha vida aprendendo sem parar, às vezes dói, às vezes encanta. Nunca me lembro de, num pedaço de tarde, ter aprendido tanto. O Brasil precisa ver este Centro de Lazer, que é uma árvore, para fazer dele semente.

Darcy Ribeiro, *Livro de visitas*

Às vezes, para mudar tudo é preciso nada fazer além de fortalecer o que ali já está potencialmente instalado. No ambiente das políticas todas, incluída a Política Cultural, essa afirmação não costuma ecoar. Porque não é comum o hábito de ouvir a quem detém as práticas. Porque há um esforço de refundar modos de fazer e sentir descartando as heranças. Porque há um esforço de, à maneira dos oportunistas e mal-intencionados, instituir o *novo pelo novo*, que costuma operar de modo oposto: mudar tudo para, na prática, nada mudar. Porque, como vemos nos domínios de cidades complexas como São Paulo, sempre se pode dar a sobreposição de uma visão mercantilista sobre as demais: como a da velocidade aliada às empreiteiras, no caso do Minhocão; como a rápida passagem aliada à especulação imobiliária, no caso do Largo da Batata.

No começo do livro *Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia*, dos arquitetos André Vainer e Marcelo Ferraz (VAINER e FERRAZ, 2013), que documenta a transformação da Fábrica, há uma imagem panorâmica do bairro da Pompeia, na Zona Oeste de São Paulo, nos anos 1940 (Figura 20). Nela, é possível perceber em primeiro lugar que a metrópole se modificou com velocidade assustadora. É em sua amplidão uma região industrial rodeada por algum bolsão verde e uma planície de casas, cujos quarteirões se separam por pequenas ruas revestidas de paralelepípedos, que em pouco lembra a verticalização violenta que a foi alterando com o passar dos anos.

Não há o grande *shopping center* separado da velha fábrica da Rua Clélia pela Avenida Pompeia. Não há o imenso supermercado do outro lado da rua, tão movimentada nos dias de semana e tão pacata nos finais de semana, sobretudo aos domingos. Tampouco há, pouco mais à frente, o enorme conjunto de prédios comerciais ou o Allianz Parque, o grande estádio de futebol que sucedeu ao Parque Antarctica, literalmente um parque criado pela antiga cervejaria no final

do século XIX para que os funcionários da fábrica, que se vê ali perto, na foto, usufruíssem de um espaço de lazer de 300.000 metros quadrados com vasta área verde, lago, bosques, coreto, parque infantil, choperia e áreas para prática esportiva.

FIGURA 20 Fábrica recém-construída. Pompeia, anos 1940.

Reprodução: *Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia*, p. 14-15.

Com o tempo, a especulação engoliu fábricas e casas e o futebol-empresa engoliu o parque da futura Avenida Francisco Matarazzo. Mas na foto sequer há a avenida, havendo, sim, como contraponto à infinidade de casas residenciais, outras fábricas que levariam em seus documentos a assinatura do conde italiano que hoje sobrevive de dois modos naquela parte da cidade cujo sobrenome Matarazzo já serviu de sinônimo: aprisionado como estátua, dentro de uma praça fechada ao público, e como o nome da avenida que continua a Rua Clélia e liga o bairro da Pompeia ao início do Minhocão.

O que permite entender a foto e nela sobrepôr o mapa atual daquela parcela de São Paulo, conectando a cidade da segunda década do século XXI à cidade dos anos de 1940, é — num aparente paradoxo — justamente o edifício que, naquela altura da Rua Clélia, foi a um só tempo responsável por modificar os usos daquela região e funcionar como uma das mais potentes reservas de memória do bairro que lhe dá nome: o Centro de Lazer SESC Fábrica da Pompeia, ou SESC Pompeia.

Quem vem de qualquer dos lados da Rua Clélia pode, desde 1982, entrar pela rua principal da *cidadela* de Lina Bo Bardi para dali se perder em meio a uma profusão de atividades esportivas, culturais e educacionais. “É esta mesma rua interna”, lembra Martin Grossmann, “que continua organizando as atividades desenvolvidas em suas instalações agora voltadas à cultura, elemento essencial no modo como este centro cultural é positivamente avaliado” (GROSSMANN, 2011, p. 214).

O ano de 1982, vale lembrar, também trouxe outra amostra da arquitetura moderna para São Paulo, intervindo em sua dinâmica pelo prisma da cultura: as ruas sinuosas que interligam o Centro Cultural São Paulo, um complexo cultural de 46.500 m² que fica na Rua Vergueiro, concebido nos anos 1970 por uma equipe de arquitetos liderada por Eurico Prado Lopes e Luiz Telles.

Que São Paulo, 35 anos depois das inaugurações do SESC Pompeia e do CCSP, edifícios espetaculares que lançam mão, em sua arquitetura brutalista, de ruas e um grande planejados para abrigar intervenções culturais, volte ao brutalismo com outro arquiteto moderno, Paulo Mendes da Rocha, em novo edifício cultural, o do SESC 24 de Maio³² — que também abriga uma grande praça ao nível da rua — e cujo uso prevê um esforço de integração tanto com o Centro de São Paulo, quanto com seus frequentadores, de perfil menos evidente e mais difuso que o de outras unidades do SESC —, é algo a se notar, como se os esforços pré-democráticos de 1982 voltassem a se fazer necessários em 2017, ano de fundação do SESC 24 de Maio, quando a ditadura que se anunciava não era de ordem militar³³, mas de mercado.

Como se, ao gosto dos modernos, fosse o momento de refundar a cidade pela cultura.

³² Inaugurado em 19 de agosto de 2017, na Rua Vinte e Quatro de Maio, em plena região central, no prédio em que outrora funcionou a loja de departamentos Mesbla. o SESC 24 de Maio inicia suas atividades com o propósito de dialogar com a complexidade do Centro: com o Theatro Municipal, a metros dali, sim, mas com as Galerias do Rock e do Reggae e com a efervescente e variada circulação e ocupação do Centro. O projeto de Paulo Mendes da Rocha favorece tal ocupação; basta se pensar no térreo desobstruído: na verdade uma grande área sem uso definido, uma espécie de cubo branco, com cara de “praça industrial”, à espera de reúsos que só o tempo dirá se existirão.

³³ Com efeito, houve uma intervenção militar no Rio de Janeiro em fevereiro de 2018, e o clima sombrio anterior à redemocratização (1964-1985) voltou a sondar o país. Como diz em artigo a socióloga Angela Alonso, “não faz muito, o termo sugeria artista fazendo política”. “Assim, se intervir é para o bem ou para o mal varia de acordo com circunstância e interventores.” “O chumbo nos morros cariocas atingirá seu alvo costumeiro: corpos pretos e pobres, que ali vivem e ali morrem, sem as intervenções que os promoveriam à cidadania” (ALONSO, 2018, *on-line*).

O arquiteto Marcelo Ferraz, estagiário de Lina Bo Bardi na imaginação e reconstrução da *cidade*, é quem resume a importância do Centro de Lazer SESC Fábrica da Pompeia:

O Centro é como um verdadeiro oásis em meio à barbárie de desconforto urbano de nossa sofrida São Paulo. Quem não guarda uma boa lembrança do SESC Pompeia nestes 25 anos de densa existência na vida da Metrópole? Os shows de música, circo, festas juninas, festivais multiétnicos, exposições remarcáveis, ou o simples nada fazer dos encontros ao lado da água ou do fogo, nos sofás públicos... Parece que tudo de bom passou e continua passando por ali. É claro que a programação e a promoção sociocultural do SESC, em suas mais de 30 unidades no Estado de São Paulo, são os motores fundamentais. Mas, eu arriscaria dizer, compartilhando a opinião de um sem número de pessoas, que, na Pompeia, o sabor é especial.

[...]

A reabilitação de uma antiga fábrica, local de trabalho duro, sofrimento de muitos, testemunho do trabalho humano, e sua transformação em centro de lazer, sem o apagamento dessa história pregressa, fazem do SESC Pompeia um espaço especial. O cuidado da recuperação em deixar todos os vestígios da antiga fábrica evidentes aos olhos dos frequentadores — seja nas paredes, nos pisos, telhados e estruturas, seja na linguagem das novas instalações —, fez com que o espaço iniciasse sua nova vida de Centro de Lazer já pleno de calor e animação. Com alma e personalidade. (FERRAZ, 2008, *on-line*).

A explicação de Marcelo Ferraz para a *alma e personalidade* do espaço criado por Lina Bo Bardi reside na combinação de duas facetas características do projeto e não tão facilmente conciliáveis: o respeito ao passado somado ao compromisso com a contemporaneidade. É o que diz a própria Lina Bo Bardi no resumo de seu projeto para a Fábrica:

O projeto do SESC Pompeia teve como premissa básica recuperar e manter a velha fábrica, intervindo com maior ou menor intensidade sempre através de uma perspectiva contemporânea. (VAINER e FERRAZ, 2013; p. 39)

Quando escreve, assim como quando projeta, Lina Bo Bardi faz um

engenhoso exercício de projeção de futuro. Nesses exercícios, conjuga a realidade identificada em suas caminhadas e leituras sobre a cidade com a realidade desejada segundo sua visão de mundo. Nos textos do livro *Lina por escrito*: textos escolhidos de Lina Bo Bardi (RUBINO e GRINOVER, 2009), por exemplo, vê-se como a arquiteta romana não separava seus projetos da vida prática, apreensível. Ao contrário, eram seus projetos, como seus escritos, uma vigorosa estruturação de seu pensamento sobre a cidade e o mundo em que desejava viver.

Escritura e cidade são uma espécie de duplo: ambas se fundam num mergulho que mistura realidade e imaginação. Ambas partem da memória da cidade para chegar a ela: a cidade que se deseja, em que reina a liberdade própria da leitura, que teima em ser melhor do que a realidade é. A cidade humana. Que quando existe é ótima. Que quando não existe é preciso inventar.

Marco Polo conhecia muitas cidades, mas para Kublai Khan contou sobre as que não existiam. Assim narrou Italo Calvino (1990) em suas *Cidades invisíveis* e assim elas passaram a existir. Num dos textos reunidos por Silvana Rubino e Marina Grinover (2009), por sua vez extraído de um livro de Giancarlo Latorraca chamado *Cidadela da liberdade*, a arquiteta romana explica em primeira pessoa suas decisões sobre o Centro de Lazer SESC Fábrica da Pompeia — em tudo verificáveis no cotidiano da unidade passados 35 anos:

Entrando pela primeira vez na então abandonada Fábrica de Tambores da Pompeia, em 1976, o que me despertou curiosidade, em vista de uma eventual recuperação para transformar o local num centro de lazer, foram aqueles galpões distribuídos racionalmente conforme os projetos ingleses do começo da industrialização europeia, nos meados do século XIX.

Todavia, o que me encantou foi a elegante e precursora estrutura de concreto. Lembrando cordialmente o pioneiro Hennebique, pensei logo no dever de conservar a obra.

Foi assim o primeiro encontro com aquela arquitetura que me causou tantas histórias, sendo consequência natural tornar-se um trabalho apaixonante.

Na segunda vez que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura hennebiqueana mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão a

outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes de bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheia de crianças. Pensei: isso tudo deve continuar assim, com toda essa alegria.

Voltei muitas vezes, aos sábados e aos domingos, até fixar claramente aquelas alegres cenas populares. (RUBINO e GRINOVER, 2009, p. 148).

Distantes mais de 30 anos da inauguração do SESC Pompeia e das primeiras visitas de Lina Bo Bardi ao que viria a ser a sua *cidadela*, pode-se ler nas palavras de assombro de Darcy Ribeiro que abriram este tópico a urgência de projeções de novos futuros melhores, como os empreendidos por Lina Bo Bardi no SESC Pompeia, que partam no sentido oposto, ou seja, da protegida ruazinha central de sua *cidadela da liberdade* para a cidade real, o oásis se expandindo em direção à “barbárie de desconforto urbano de nossa sofrida São Paulo”, para retomarmos as palavras de Marcelo Ferraz (2008).

Se engana quem achar que estamos falando de quantidade. Quem abrisse um jornal em 1982, ano da reabertura no número 93 da Rua Clélia sob nova e inventiva direção, a de Lina Bo Bardi — que, como se sabe não só concebeu o espaço como, depois de inaugurado, permaneceu fazendo parte dele como zeladora da cidadela, responsável pelo dia a dia do universo mágico que criou —, buscando opções culturais em São Paulo, digamos, em matéria de museus, encontraria uma lista de apenas 21 museus. Hoje, não só a lista ultrapassa a centena, como os espaços são cada vez mais híbridos, o que faz com que o número de espaços culturais se amplie ainda mais.

Quando Ferraz fala em barbárie, desconforto ou sofrimento, não se refere à insuficiência de espaços culturais em São Paulo. Sempre serão suficientes ou insuficientes, conforme o que se deseja comparar. Fala, é certo, de outra coisa: dessa alma que o SESC Pompeia continua a ter: que é a alma de Lina Bo Bardi e seu esforço em construir um espaço verdadeiramente democrático, inclusivo e inventivo. “A rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma!”, disse certa vez João do Rio (2008, p. 29). É desse reencontro consigo mesmo, propiciado pela cultura, que fala Darcy Ribeiro na epígrafe que abre este texto. É a ele que

devemos buscar, mesmo sabendo que, à medida que a cidade vai se complexificando, menos garantido está que apenas os edifícios culturais possam abrigá-la. Ela, a alma, também estará nas ruas, como disse João do Rio em 1905, e é às ruas que se deve ir à sua procura.

Passados mais de 35 anos da inauguração do SESC Pompeia, o espaço de Lina Bo Bardi segue relevante para a invenção da cidade. Um espaço que, caso raro dentre as instituições, aceita com entusiasmo a tensão, e procura ser permeável ao que ocorre do outro lado de suas fronteiras com a cidade. O que se verifica também — de modo diferente, é certo, porque sem a rua — em outras unidades que ficam nos limites geográficos deste trabalho, como o SESC Pinheiros, a metros do Largo da Batata, ou o SESC Bom Retiro, a metros da região que, a despeito do mau nome, ficou conhecida como “Cracolândia”³⁴.

Entre Bach e Bosch

São Paulo é um país compacto. Os edifícios acumulam-se como se precisassem de garantir segurarem-se uns nos outros com um braço esticado. As ruas ficam irregulares, serpentes emaranhadas no dorso das quais gente e automóveis passam num equilíbrio esperto. São Paulo é para espertos.

Valter Hugo Mãe, *País compacto*

Opor duas cidades tão distintas dentro de uma mesma cidade, como a cidade reinventada pela cultura que o SESC Pompeia e suas demais unidades representam e a cidade devastada pela droga, representada pela chamada “Cracolândia”, na região central de São Paulo, em que uma delas é construção em permanente refino e a outra é ruína em permanente dissolução, não é apenas um exercício de oposição entre ordem e desordem, mas explicita a dificuldade que reside em, do ponto de vista da Política Cultural, se colocar

³⁴ Referência no debate sobre drogas, o médico neurologista norte-americano Carl Hart concedeu entrevista à revista *Carta Capital* logo após ter ido à região central da Luz, no dia 13 de setembro de 2017. Perguntado sobre suas impressões, respondeu: “Eu tive muitas impressões. Primeiro, eu odeio esse nome. É um nome horrível. Ali não é a terra do crack. Quando as pessoas usam esse termo, ele é usado para isentar a população de ter que tomar qualquer atitude. Porque o crack não é problema. Pobreza é o problema. Saúde mental é o problema. O racismo é o problema. Então, quando as pessoas usam o termo Cracolândia, o que elas me dizem é que são estúpidas ou então que não dão a mínima para as pessoas. Então esse é um termo horrível” (MELO, 2017, *on-line*).

criticamente em meio a polarizações desse tipo (ao fim e ao cabo, simplesmente se colocar, para além da lente da Política Cultural).

Em seu livro *A invenção da cultura*, Roy Wagner (2017) fala do antropólogo que sai às ruas e, ao se deparar com uma determinada situação complexa externa à sua estrutura, tem dificuldade em adentrar nesse novo meio. E, em suas análises, traz dois riscos: o de edulcorar o que vê, acreditando-se integrado ao ambiente, e o de sobrepujar-se intelectualmente ao ambiente, colocando-se como uma espécie de revitalizador daquilo em que entra.

A questão que se coloca, com o cuidado que a coisa merece, é em que medida cidades complexas como São Paulo podem de alguma maneira se “refazer” pela Cultura (o que por si só já é tarefa complexa), se suas edificações culturais estiverem apartadas do espaço público. Por isso, a região da “Cracolândia”, que se espraia pelos bairros centrais da Luz, Bom Retiro e Campos Elíseos, e que abriga extraordinários equipamentos culturais, como a Pinacoteca do Estado, o Museu da Língua Portuguesa³⁵, o SESC Bom Retiro e a Sala São Paulo, sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), é um espaço a explorar nesse percurso rizomático entre Largo da Batata e Minhocão.

A esse propósito, tome-se como ponto de partida a provocação do jornalista Mario Sergio Conti, que, em artigo publicado na *Folha de S.Paulo* em 26 de agosto, pergunta:

Bach diria que a cracolândia é uma ilha no mar da civilização? Que a Sala São Paulo é uma fortaleza sitiada? Quem seriam para ele os insensatos — a plateia perfumada ou os noias andrajosos? (CONTI, 2017).

No artigo, o jornalista força-se a uma comparação após ter assistido na Sala São Paulo a uma audição das *Variações Goldberg* pelo pianista húngaro András Schiff:

Dentro da sala, a plateia lavava o cabelo com xampu e se untava com cremes. Entendia a matemática da música e se enternecia quando

³⁵ Fechado desde o incêndio que lhe consumiu parcialmente em 21 de dezembro de 2015.

Schiff prolongava uma nota. Éramos herdeiros de Nhonhê, disfarçando a opressão com adereços barrocos.

Lá fora, the *crackland* era um acampamento de refugiados à lá Bosch: grávidas acoradas na frente de fogueiras, adolescentes mirrados enrolados em parangolês, pichações no corpo, tatuagens na alma, a harmonia infernal da fuga. (CONTI, 2017).³⁶

É uma conjunção de música e imagem deveras perturbadora, esta proposta por Mario Sergio Conti, por conjugar um ideal de Beleza que põe o humano em contato com o Divino, proveniente do Sublime, com outro ideal de Beleza — a do Horrível —, que, ao contrário, nos devolve aos nossos mais envergonhados estágios de insensatez.

Sobre Johann Sebastian Bach (1685-1750), Arthur Nestrovski, crítico, músico e, desde 2010, diretor artístico da OSESP, a orquestra que está ilhada em meio à “Cracolândia” — com suas centenas de desvalidos que parecem saídos de uma das pinturas de Hieronymus Bosch (1450-1516) —, disse: “Para nós, não é apenas um músico: ele é a música, como se conhece essa arte há 300 anos. Das grandes missas às mais simples tocatas, Bach é nossa referência” (NESTROVSKI, 2000, p. 38).

Bach e Bosch seguem ambos relevantes como imagens poderosas das polarizações que marcam a São Paulo da segunda década do século XXI. Um é “nossa referência” (NESTROVSKI, 2000) — ocidental —, no que se refere à Música e à Arte, “responsável pela comparação que tem sido feita da música de Bach com uma catedral” (SUASSUNA, 2004, p. 323), um emblema da arte que está no campo do Sublime, segundo Ariano Suassuna “uma forma de Beleza ligada à harmonia”, em contraposição à chamada “Beleza do Horrível”, que “é ligada à desordem, ao que é feio e repugnante em grandes proporções” (SUASSUNA, 2004, p. 112). Pouco mais nova que Bosch (Figura 21), São Paulo (1554) só esboçaria a possibilidade de alçar um tamanho tão descomunal como o atual mais de um século após a morte de Bach. Mas, tanto tempo depois, permanece trafegando entre os dois opostos.

³⁶ Mario Sergio Conti faz menção tanto ao livro *As ideias fora do lugar*, do crítico literário Roberto Schwarz (2014) — para quem “o atraso da ex-colônia só é superado em arte, com Machado [de Assis]” —, como à nomenclatura *crackland*, dada pelo escritor norte-americano Paul Beatty, para quem nossa Cracolândia é uma aparentada tardia da Los Angeles dos anos 1980 (CONTI, 2017).

FIGURA 21 Hieronymus Bosch, *As tentações de Santo Antônio*, c. 1500.

Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Em visita a São Paulo feita em 2014, o escritor português Valter Hugo Mãe não viu nessa oposição violenta algo que nos colocasse, a nós paulistanos, numa bipolaridade céu-inferno. Ao contrário, enxergou nela nossa potência: “A oportunidade de voltar a ser feliz está na base de cada instante. Em São Paulo, todas as pessoas renascem ao virar da esquina. Isso faz-me tão bem. Gosto por de mais” (MÃE, 2014, *on-line*).

Mas, para achar essa novidade, é preciso de algum modo sair da catedral e virar a esquina.

“Cracolândia”: território de experimentação e especulação

Esta é, obviamente, a melhor maneira de revitalizar qualquer tipo de projeto isolado, antes de ele ser efetivamente construído: refletir melhor sobre ele.

Jane Jacobs, *Morte e vida das grandes cidades*

Sob muitos aspectos, a internet se assemelha a um museu de velhas novidades. Tal como os museus, e também do mesmo modo que as cidades, os variados conteúdos depositados na rede de computadores transitam entre diversas camadas. Ao mesmo tempo em que a internet é vida vivida no presente — simultânea, sincrônica —, aponta o que o futuro será e, ao mesmo tempo, retrata o que o passado foi. Na mesma interface, mostra, ainda — e com cara de novidade —, o que o passado vislumbrou como futuro em seus erros e acertos.

Por sua característica de repositório, guarda também muitas surpresas. Às vezes, um artigo de 1999, disposto a tratar do contexto de 1999, tem um sentimento de urgência assustador. Às vezes, um *site* que se dedicava a delinear o futuro quando consultado em 2011, é hoje apenas uma carcaça de intenções desgastadas ou, às vezes, tem seu sentido completamente modificado — dando mais atualidade a este.

Rever pela internet a região conhecida como “Cracolândia”, no entorno da Região da Luz, no Centro de São Paulo, é um modo ao mesmo tempo assustador e extraordinário de constatar esse potencial embaralhador da rede. Ao mesmo tempo, ajuda a constatar o pesadelo atemporal que a “Cracolândia” representa se olhada pelas lentes das ações da gestão pública da vez. Porque, embora seus usuários circulem com velocidade por diversas regiões da cidade, com velocidade (ou “fluxo”, como se autodenominam nesses deslocamentos), é, ela própria, um uso do espaço público que tem algo de estático, ao embaralhar passado, presente e futuro há cerca de 20 anos e — do mesmo jeito que em outros aspectos da cidade — ficar à mercê de um pêndulo de ações que tende a zero.

Se, embora indesejável porque imposta de fora e por “isentar a população de ter que tomar qualquer atitude” (MELO, 2017), para retomarmos as palavras do neurologista norte-americano Carl Hart, a nomenclatura “Cracolândia” é hoje

uma expressão tão corriqueira como a irônica “Disneylândia” que lhe deu origem, e se em 2009 o sufixo já dera origem a um filme hollywoodiano que lhe representaria ainda melhor (*Zombieland*, ou Zumbilândia, do diretor Ruben Fleischer), em 1999 não era uma palavra largamente utilizada pela imprensa, ficando restrita à fala. O termo saiu pela primeira vez no jornal *Folha de S.Paulo* em 19 de fevereiro de 1999, na boca do então comandante-geral da Polícia Militar, o coronel Rui César Melo, que em entrevista à repórter Sílvia Corrêa (1999) assim justificava o ímpeto da polícia de sair do centro em direção à periferia para combater o “crime”:

Há dez anos só se falava em expansão da cracolândia e em trombadinhas na Sé, então demos atenção a isso. Hoje, os homicídios tomaram a cena na periferia e nós temos que ter agilidade para mudar. Eu vou fazer o que sei, vou para periferia. Porque os índices estão dando a senha. Se não der certo, vou para Maracangalha. (CORRÊA, 1999).

Maracangalha, nome de um distrito do município de São Sebastião do Passé, na Bahia, é mais que isso uma idealização mítica de *lugar*, criada por Dorival Caymmi em 1956 e, em seu imaginário, em tudo semelhante à Pasárgada criada por Manuel Bandeira em 1930 a partir da cidade persa homônima. Ambas, Maracangalha e Pasárgada, são por definição tudo o que a “Cracolândia”, no centro de São Paulo, ou sua periferia tratada de modo distinto, não são.

Às vezes, porém, as escavações na internet revelam acertos. Tome-se como exemplo o artigo “Repressão amplia os limites da cracolândia — *Ação policial faz traficantes mudarem local de atuação e ampliarem a fronteira da droga na cidade de São Paulo*”, publicado por Gilberto Dimenstein na *Folha de S.Paulo* em 11 de abril de 1999 e quase 20 anos depois ainda hábil em descrever o que é a “Cracolândia” no momento em que este trabalho era escrito:

Incrustada no centro de São Paulo, a cracolândia, onde se trafica e consome crack, se expandiu e virou uma “grande cracolândia”.

A epidemia da droga no início da década de 90 desenhou as fronteiras de um novo território, onde crianças e adolescentes se drogavam à luz do dia.

Com seus seres maltrapilhos, esqueléticos, sugando um cachimbo rústico, a cracolândia, nas proximidades da estação da Luz, virou o cartão postal às avessas de uma cidade que perdeu totalmente o controle da violência, sem saber como lidar com a epidemia da mais devastadora das drogas.

Na prática, um território livre, com suas próprias leis e hierarquias — uma ordem comandada pelos traficantes, muitas vezes aliados de policiais, onde os assassinatos são tão rotineiros como impunes. (DIMENSTEIN, 1999).

Em outras situações, uma busca na internet consegue revelar, na sua desatualização, o que o evento pesquisado traz de mais atual. Em 2011, São Paulo era governada por Gilberto Kassab, a região da Luz se mantinha como uma ferida complexa para a administração da cidade — o comandante-chefe da PM já não era mais Rui César Melo, que se afastara em 2002 — e estava em curso o Projeto Nova Luz³⁷, que em seu *Projeto Urbanístico Específico* de julho de 2011 assim vislumbrava a região em 2025:

A intervenção proposta pretende resgatar a área do Projeto Nova Luz como área residencial no coração da cidade de São Paulo. A incorporação de novos usos, o aumento da população residente, a ampliação e dinamização dos usos existentes e a adoção de conceitos urbanos sustentáveis servirão de suporte fundamental para a ressignificação desta localização com posterior incorporação na plena dinâmica da cidade. (PROJETO NOVA LUZ, 2011).

O Projeto Nova Luz, menos que um esforço de requalificação da região da Luz — um gigante que compreende cerca de 500 mil metros quadrados e por onde passam diariamente cerca de 40 mil pessoas, entre trabalhadores e

³⁷ A versão de julho de 2011 do Projeto Urbanístico Específico (PUE) do Projeto Nova Luz, se não existe mais no site <www.novaluz.com.br> — hoje com outras finalidades (Acesso em: 20 ago. 2017) —, permanece disponível do site da Prefeitura de São Paulo, embora já aposentado pela gestão Haddad e perto da ressurreição sob Doria em bases similares, embora não propostas claramente. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/desenvolvimento_urbano/arquivos/nova_luz/201108_PUE.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2017.

visitantes, além das quase 12 mil pessoas que ali residem —, mostrava-se na verdade um ambicioso projeto de parceria público-privada, com fortes características de especulação imobiliária. Mas que esbarrava num problema insolvente: as centenas de pessoas que mais e mais se avolumavam por suas ruas em razão do crack.

Deixado de lado pela gestão Haddad — que, com o programa De Braços Abertos, se dedicou a uma tentativa de humanização no tratamento dos viciados na droga, acertadamente relevando o “potencial” imobiliário da região para um segundo momento —, o Projeto Nova Luz voltou à baila em 2017, com São Paulo tendo o empresário João Doria como prefeito.

Ao assumir a Prefeitura de São Paulo, em 1º de janeiro de 2017, João Doria definiu três pilares de atuação na “Cracolândia”: (1) “Acabar com o programa Braços Abertos de Haddad, de combate ao crack; (2) Adotar internação compulsória para dependentes de crack; e (3) Requalificar profissionalmente dependentes químicos” (FOLHA DE S.PAULO, 2017). No domingo, dia 21 de maio de 2017, ainda em meio a uma encolhida e polêmica Virada Cultural, que teve sua programação esvaziada no Centro, a gestão Doria fez uma ostensiva operação contra os usuários e traficantes da droga logo pela manhã. Por mais que o gestor tenha afirmado que a Cracolândia tinha acabado definitivamente — “A CRACOLÂNDIA AQUI ACABOU, NÃO VAI MAIS VOLTAR”, disse (PAGNAN; GOMES e VERPA, 2017), o que os dias seguintes mostraram foi, como no longínquo artigo de Gilberto Dimenstein de 11 de abril de 1999, a repressão policial dar força a um rápido rearranjo e ocupação da Praça Princesa Isabel, um espraçamento para regiões vizinhas e, pouco depois, a retomada do antigo “fluxo” pelo tráfico, com direito a uma série de desventuras que incluíram o início da derrubada de edifícios com uma velocidade tal que houve feridos, porque dentro das ruínas no momento da demolição.

Se em acesso de 14 de dezembro de 2011 o *site* que servia de bandeira para o Projeto Nova Luz assim se referia ao projeto: “Já em desenvolvimento, a iniciativa prevê, entre outras ações, a valorização dos prédios históricos, reforma das áreas livres públicas, criação de espaços verdes e de lazer e a melhoria do ambiente urbano da região” (PROJETO NOVA LUZ, 2011, *on-line*).

A consulta ao mesmo *site*, em 20 de agosto de 2017, não deixa dúvidas quanto à sua desatualização (Figura 22), com forte presença de ironia incidental.

O mesmo *site* Nova Luz passou a conter dicas de rejuvenescimento, como em seu último *post*, de 5 de dezembro de 2016. Já em 25 de setembro de 2017 (Figura 23), Nova Luz era o domínio de uma empresa que celebrava 30 anos de vida, atuando no ramo de serviços de segurança para condomínios.

FIGURA 22 *Homepage* do *site* Nova Luz. Disponível em: <www.novaluz.com.br>. Acesso em: 20 ago. 2017.

FIGURA 23 *Homepage* do *site* Nova Luz. Disponível em: <www.novaluz.com.br>. Acesso em: 25 set. 2017.

Se é preciso vontade política para solucionar o que o problema do crack tem de concreto, ou seja, o até aqui completo desencontro de uma solução de saúde pública para o vício, é certo que a arte e a cultura, ou seja, o *simbólico*, têm papel de relevo para diminuir o fosso desse esgarçamento da cidade (HALL, 1997; TEIXEIRA COELHO NETTO, 2007).

E daí já estaremos falando de intervenções provenientes dos campos da arte e da cultura que atuem diretamente na região. Não devemos nos esquecer de que a região sobre a qual estamos falando tem uma enorme riqueza de equipamentos culturais — sedia, inclusive, a Secretaria Estadual da Cultura. Entre os escombros, é possível passar por inúmeros locais de referência simbólica *para* e *sobre* a cidade: Museu de Arte Sacra, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu da Língua Portuguesa, Estação Pinacoteca, Sala São Paulo, Teatro da Funarte, Sala São Pedro, Memorial da América Latina. Desviando o caminho, há outros. Porém, de que estaremos desviando? Não será exatamente de uma parcela importantíssima dos públicos — que não entra nesses espaços e, de quebra, se transforma em “estorvo” para a frequência dos que entram?

Diz o escritor italiano Italo Calvino que as cidades têm um avesso, com sua face obscura. Nem sempre esses dois lados se comunicam:

Em toda a sua extensão, a cidade parece continuar a multiplicar o seu repertório de imagens: no entanto, não tem espessor, consiste somente de um lado de fora e de um avesso, como uma folha de papel, com uma figura aqui e outra ali, que não podem se separar nem se encarar. (CALVINO, 1990, p. 97).

Portanto, não existe “revitalização” possível — conceito por si só bastante revelador, ao significar “trazer vida novamente a um espaço morto”. E daí forçosamente já se irá falar do que se volta a pleitear para a Nova Luz sob a gestão João Doria, na região central de onde se dispersam hoje os desassistidos usuários do crack dentre outros desassistidos (inclusive os desassistidos do *simbólico*), se não fizer parte das políticas públicas um interesse real de que esses desassistidos passem efetivamente a fazer parte da cidade (LEFEBVRE, 2001).

Em momentos de reconstrução de uma parte importante da cidade de São Paulo, é inevitável voltar a Calvino (1990), para quem é impossível aprisionar uma cidade a seu ideal de memória — ou, acrescentemos dialogando com Lefebvre (2001), exclusivamente seu valor de *troca*. Uma cidade “obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização” (CALVINO, 1990, p. 20) desfaz-se e some, sendo esquecida pelo mundo. Acontece o aproveitamento

comercial dessa nostalgia do que foi a cidade por meio do turismo (alinhavada com a especulação imobiliária), e isso se constitui num “atrativo adicional — que mediante o que se tornou pode-se recordar com saudades daquilo que foi” (p. 30). Mas é inútil querer saber se o que está no lugar do antigo é melhor do que aquele, “dado que não existe nenhuma relação entre eles, da mesma forma que os velhos cartões-postais não representam” (p. 31) a atualidade da cidade lembrada, mas antes uma outra cidade que por acaso também tinha o mesmo nome. Porque a cidade é feita “das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado”, (...) “se embebe como uma esponja dessa onda que refluí as recordações e se dilata” (p. 14). A aparência atual de uma cidade não tem o poder de contar instantaneamente sobre o seu passado, mas o seu passado está visível nela “como as linhas da mão” (p. 15).

A Luz, e não só, divide-se no campo simbólico entre dois opostos, representados pelas iniciativas institucionais e as iniciativas não institucionais.

De um lado estão, como *árvores* (DELEUZE e GUATTARI, 1995), seus inúmeros equipamentos culturais e de lazer, de importância histórica e cultural inegável — como o Mosteiro de Nossa Senhora da Imaculada Conceição da Luz e o Museu de Arte Sacra de São Paulo (1774), o Parque Jardim da Luz (1798), a Pinacoteca do Estado de São Paulo (1905), o Theatro São Pedro (1917), a Casa do Povo (1946), o Complexo Cultural Funarte (anos 1960), a Sala São Paulo (1999), a Estação Pinacoteca (2004), o Museu da Língua Portuguesa (2006), o Memorial da Resistência de São Paulo (2009), o SESC Bom Retiro (2011), o Teatro Porto Seguro (2015), entre ainda outros, como a Oficina Cultural Oswald de Andrade e a Oficina Cultural Casa Mário de Andrade, para citarmos os dois modernistas principais que nomeiam espaços culturais por ali.

O que torna orgânica essa região pontuada por equipamentos culturais relevantes é a complexidade própria de São Paulo. E, se a região da Luz e suas adjacências é mais conhecida como “Cracolândia” que por seus complexos culturais — a lista acima sugeriria que, como a antiga Cinelândia carioca, estivéssemos diante de uma “Museulândia” ou “Culturalândia” —, isso é um bom indício de que são impenetráveis o suficiente, ou penetráveis o insuficiente, para promoverem encontros entre ambas realidades, a dos espaços culturais protegidos e o da própria vida que se vive em meio às áreas degradadas.

Essa constatação de fratura exige que, para além da institucionalização, voltemos o olhar para outras iniciativas de cunho social e cultural que acontecem na região da Luz, por exemplo por meio de nomes como Pessoal do Faroeste, Cia. Mungunzá de Teatro/Teatro de Contêiner Mungunzá, Paulestinos, A Craco Resiste, dentre vários outros artistas, militantes e produtores culturais que atuam diretamente no território, com outros modos de organização — não institucionais, plurais e horizontais —, franqueando participação e palavra a quem vive, atua ou deseja interagir diretamente na Luz.

Pessoal do Faroeste

O Pessoal do Faroeste é uma companhia paulistana de teatro que em 2018 completa 20 anos de atuação ininterrupta, sempre desenvolvendo ações que ficam na fronteira entre a cidade formal e a cidade informal, ou, para ficarmos com as terminologias que vimos construindo, atuando sempre nas *brechas* da cidade que se colocam entre o institucional e o não institucional. Com inúmeras ações culturais voltadas ao reforço das relações de pertencimento à região da Luz, sua atuação reúne muito do que detectamos nos exemplos não institucionais anteriores (Banca Tatuí, Rizomamóvel, Banca Curva), porém, com uma incontestável solidez obtida com o volumoso somar dos anos. E sua atuação é regida por um vetor rigoroso que o coloca de modo incontornável nas *contrabrechas* da cidade: seu trabalho, embora dialogue com o institucional (suas peças excursionaram pelo SESC e pelo SESI, fizeram parte da Caravana Paulista de Teatro da Secretaria da Educação do Estado, foram contempladas com o Edital de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e com o PROAC Ação Cultural da Secretaria do Estado de Cultura, seu “Ateliê Amarelinho” ganhou o Prêmio Shell de Inovação), é sempre realizado do ponto de vista da *contrabrecha*, da cidade não institucional.

Nessas duas décadas, o Pessoal do Faroeste vem intervindo diretamente na região da Luz, onde fica sua sede. A companhia teatral dirigida por Paulo Faria sempre esteve sediada ali: primeiro na Alameda Cleveland e, desde 2013, na bonita casa amarela da Rua do Triunfo (Figura 24), esquina com a Rua General Osório. Estão no cerne de sua atuação e pesquisa a “vida social e política do povo brasileiro por meio de seu imaginário popular e de sua cultura”

(PESSOAL DO FAROESTE, *on-line*), o que também é possível notar pelas peças que encenou e vem encenando.

Sua proposta é “produzir intervenções que valorizem a cidade, o centro de São Paulo e a relação de pertencimento com a região. É nela que se desenvolvem os projetos e a contribuição política e social para o espaço urbano” (PESSOAL DO FAROESTE, *on-line*).

Nas diversas atividades que a companhia desenvolve, que com o passar do tempo se ampliaram dos espetáculos teatrais (cerca de 20, muitos deles premiados) também em direção a outras (com cunho educacional, função de residência artística, atuação social e de desenvolvimento da região da Luz e de seus moradores, por meio do simbólico), os objetivos perseguidos são: (1) a inclusão da cultura na agenda do desenvolvimento social; (2) a valorização das manifestações culturais para a consolidação da identidade; (3) a cultura como promotora de qualidade de vida, que participa da criação e recriação da existência humana; (4) o teatro e o cinema como ferramentas de educação, expressão e arte; (5) o povo brasileiro como eixo da pesquisa dramática; e (6) a promoção e o resgate das memórias do Centro de São Paulo (PESSOAL DO FAROESTE, *on-line*).

O que à primeira vista poderia sugerir a absorção da companhia pelo enrijecido e esquemático *bê-á-bá* empresarial, numa migração em direção à atuação institucional, com Objetivos, Crenças e Missão planejados e engessados, revela-se, ao contrário, uma bem-estruturada maneira de se fazer atingir suas intenções ao intervir de maneira efetiva na região da Luz.

Em 2013, a companhia criou o projeto “Ateliê Amarelinho”, no endereço do antigo ateliê da artista Maria Bonomi. No Amarelinho, artistas e coletivos podem ocupar a hospedaria e compartilhá-la de maneira até então inédita, com a qual o Pessoal do Faroeste ganhou o Prêmio Shell na categoria Inovação pelo trabalho de “ocupação e intervenção social e artística que contribui para transformação e revitalização urbana da região da Luz” (PESSOAL DO FAROESTE, *on-line*).

Também fazem parte da atuação do Pessoal do Faroeste projetos que têm a intenção de reforçar e recuperar a memória afetiva da região da Luz, ao mesmo tempo em que desejam integrar seu público com os moradores do entorno. Dentre esses projetos, podem ser destacados o *ZineBoca*, um conjunto

de impressos produzidos pelo Coletivo Paulestinos dentro do Amarelinho entre 2016 e 2018 e disponíveis *on-line*, e o Cordão do Triunfo, bloco carnavalesco que sai aos domingos pela manhã desde 2013 no chamado “Quadrilátero do Pecado”. Antes de ser conhecida pejorativamente como “Cracolândia”, a região da Luz em que o Pessoal do Faroeste está inserido era conhecida como “Boca do Lixo”, nome que, embora hoje um pouco esquecido (ou soterrado pelo crack), está colado à história do teatro e do cinema marginais paulistanos.

A Cia. Pessoal do Faroeste mantém, ainda, em sua sede, uma disciplina de Pós-graduação vinculada ao Núcleo de Pesquisa Diversitas, da USP, em que tanto alunos regulares, como demais interessados podem participar.

FIGURA 24 Ateliê Amarelinho, sede do Pessoal do Faroeste, na Rua do Triunfo com a Rua General Osório. Luz, São Paulo. Foto: Pessoal do Faroeste.

Cia. Mungunzá de Teatro/Teatro de Contêiner Mungunzá

Perto da Cia. Pessoal do Faroeste, também na região da Luz, está localizado o Teatro de Contêiner Mungunzá, sede da Cia. Mungunzá de Teatro.

A Cia. Mungunzá está em atividade desde 2008, período em que vem desenvolvendo sua linguagem e pesquisa sobre a arte e o teatro contemporâneos brasileiros. Atua em três vertentes: (1) a pesquisa da estética contemporânea; (2) a encenação como dramaturgia e (3) o ato performático como atuação (CIA. MUNGUNZÁ DE TEATRO, *on-line*). Para os domínios deste

trabalho, nos interessa principalmente a constituição de seu espaço físico, localizado desde 2016 na Rua dos Gusmões, número 43, entre a Rua dos Protestantes e a Rua General Couto de Magalhães, por meio de um “Termo de Cooperação” com a Prefeitura de São Paulo (então sob Haddad), que lhe obrigava, em contrapartida, a implementação de atividades artísticas e educacionais no espaço, o que afinal eram suas intenções.

A área a ser ocupada era um vazio urbano de quase 1.000 metros quadrados, que, embora com potencial, estava à época sem utilização pública. Construído com recursos próprios da Companhia, o Teatro de Contêiner Mungunzá (Figura 25) manteve grande área livre e passou a abrigar 11 contêineres, que “funcionam como sede e acolhem o funcionamento das mais diversas manifestações artísticas (*shows*, apresentações teatrais, cinema ao ar livre etc.), educacionais e esportiva” (CIA. MUNGUNZÁ DE TEATRO, *on-line*). Assim como o Ateliê Amarelinho, do Pessoal do Faroeste, o projeto da Cia. Mungunzá também lhe rendeu a indicação ao Prêmio Shell, em 2017, na categoria Inovação, “pelo uso arquitetônico inédito voltado para o teatro, inserido em região degradada do Centro de São Paulo”.

A Cia. Mungunzá se coloca dentro de uma perspectiva de localização e atuação de uma *brecha* da cidade: enxerga o potencial sociocultural no *vazio* e, intervindo junto à Prefeitura, consegue transformar o espaço em *lugar*. Sua proposta é claramente “unir-se àquelas pessoas/grupos que contribuem com o Poder Público na manutenção de áreas de lazer, esporte e cultura, com o exercício diário e vivido da democratização dos espaços públicos” (CIA. MUNGUNZÁ DE TEATRO, *on-line*).

Sua ação visa à autonomia, mas de uma perspectiva humana, que, ao mesmo tempo em que altera arquitetonicamente o espaço conquistado, o faz tendo em mente a construção de uma cidade coletiva, plural.

Com seis meses de funcionamento, o Teatro de Contêiner Mungunzá já tinha reunido cerca de 20.000 pessoas, em mais de 150 apresentações teatrais para públicos diversos, uma exposição de arte visual, seis sessões de cinema gratuitas e ao ar livre, três *shows* musicais, três festas gratuitas, um festival gratuito de música (o Afro Music SP) e diversas atividades educacionais, como oficinas, *workshops*, debates, rodas de conversas, lançamentos de livros, entre outras (CIA. MUNGUNZÁ DE TEATRO, *on-line*). Números que se revelariam

bastante relevantes para qualquer equipamento cultural institucional, como vários dos que estão localizados na mesma região que a Cia. Mungunzá, mas que se mostram ainda mais extraordinários e inspiradores por virem de uma companhia não institucional, que soube olhar para a cidade de modo afetivo e objetivo e extrair sentido de uma área tão inóspita e que não tinha uso público, o que sempre pode ser revertido, é necessário lembrar, por orientações diferentes provenientes de futuras gestões municipais.

FIGURA 25 Teatro de Contêiner Mungunzá, sede da Cia. Mungunzá de Teatro, na Rua do Gusmões. Luz, São Paulo. Foto: Cia. Mungunzá de Teatro.

A Craco Resiste

A Craco Resiste (Figura 26) é um coletivo que atua na região da “Cracolândia”, instituído no final de 2016 com a finalidade de ser contraponto à violência policial na Luz. Promove vigílias na região, estabelecendo pontes entre militantes e usuários e promovendo atividades de lazer e de cultura. É, dentre os exemplos, o que mais claramente se coloca nas *contrabrechas* da cidade.

Sua intenção, ao se estabelecer no “fluxo”, tanto é presenciar e dar notoriedade a exemplos de violência institucional, como formar uma rede de apoio, levando mais gente para conhecer a realidade dos usuários do crack e intervir nela. Desenvolve atividades tais como a “exibição de filmes, roda de samba, capoeira e apresentações musicais” (A CRACO RESISTE, *on-line*).

FIGURA 26 Projeto “*Rap Móvel* na Cracolândia”. Foto: Alice Vergueiro.

Um sopro

Assim como as manifestações artísticas institucionais, as intervenções não institucionais que ocupam o território da Luz pelas *brechas* e *contrabrechas* da cidade são ainda poucas e precárias para qualquer esboço de reação — mas dão um passo além em relação às catedrais institucionais ao seguirem a proposição de Jane Jacobs (2011) que abre essa conversa sobre a “Cracolândia”. Refletem diariamente sobre o espaço que desejam intervir e nele intervêm diariamente, e, nessa ligação direta, promovem com seu trabalho um alerta que ultrapassa o terreno do simbólico, atuando diretamente sobre o tecido social esgarçado.

Parte vital para o religamento do que ruiu, essas iniciativas culturais não institucionais, que dialogam de modo rizomático, parecem-nos dar o passo decisivo que seus colegas institucionais ainda não deram: agem do ponto de vista de uma rua de mão-dupla, dialógica, para que outras pessoas ultrapassem os muros nem tão invisíveis que a cidade abriga.

PARTE 2

PERCURSO DE LEITURAS (DECIFRAÇÃO)

Capítulo 3

Cultura e produção da cidade: entre a institucionalização e a não institucionalização

A instituição como uma ação parcial na cidade

Neste capítulo, trabalharemos conceitualmente alguns dos temas que nos acompanharam na primeira parte desta tese, a saber: (1) cultura e especulação imobiliária; (2) institucionalização e não institucionalização; (3) estratégias e táticas e (4) consenso e dissenso.

Partindo de um recorte bibliográfico de orientação qualitativa, alinhado com o referencial teórico comentado no início deste trabalho, buscaremos conceituar esses termos. A intenção será definir tanto cultura — a partir de construções de, entre outros, Raymond Williams (2007), Teixeira Coelho (2012), Terry Eagleton (2011), Homi Bhabha (2013), Stuart Hall (1997) e Roy Wagner (2017) —, como especulação imobiliária — principalmente a partir da matriz ficcional de Italo Calvino (2011) em seu livro homônimo —, mas também definir o que pode ser o papel da cultura em meio ao imperativo da especulação imobiliária, que assola as cidades grandes em geral — e também as pequenas, como sabemos pelo vilarejo de ***, na Riviera italiana, para voltarmos ao mesmo livro de Calvino (2011) —, e São Paulo em particular. E, nessa particularização, as regiões da cidade que contêm o Minhocão, o Largo da Batata, o bairro do Bixiga e a região da Luz, pejorativamente chamada de “Cracolândia”. Se a cultura é esse termo sinuoso e de difícil definição (WILLIAMS, 2007), ligado ao cultivo da terra e desde então tomado mais e mais em sentido simbólico (WAGNER, 2017) — portanto algo processual e em camadas da cidade —, e a especulação é uma espécie de sepultadora de camadas, “**culture-vulture** [cultura-abutre]” (WILLIAMS, 2007, p. 123; o destaque é do autor), em que as antigas vão sendo solapadas em razão das novas dinâmicas que se vão criando, como a cultura pode lançar mão de estratégias e táticas (DE CERTEAU, 1998) para operar modificações nesse contexto de efemeridade?

O mesmo valerá para as demais oposições: o que é o institucional hoje e o que é o não institucional? Dentro dessa oposição, o que é a invenção e o que

é a domesticação — e como às vezes a segunda se traveste da primeira? Estratégias e táticas são vistas pelas lentes de Michel de Certeau (1998), assim como consenso e dissenso, pelas de Raymond Williams (2007) e Jacques Rancière (1996, 2012).

A proposta deste capítulo será chegarmos a elaborações sobre esses termos, desenvolvidas a partir de novas relações e proposições, que sejam válidas para o recorte a que nos dedicamos neste trabalho. E que, desobrigadas a permanecerem, são móveis, provisórias. Deseja-se com isso reunir argumentos para comprovar que olhar a cidade pelas lentes da instituição, de qualquer instituição, a “Instituição” em si, é apenas lançar um olhar parcial sobre a cidade. Para os domínios da Ciência da Informação e da Política Cultural, tal afirmação tem peso relevante, afinal, são ainda os edifícios que na maior parte das vezes pontuam as visões do que é Cultura: os museus, as bibliotecas, os centros culturais, as universidades.

Se estas instituições são na realidade visões parciais da cidade, é de fato necessário sair em busca de outras visões parciais. Ou “entre-lugares”³⁸, como conceitua o pesquisador indo-britânico Homi Bhabha, afinal “encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 2014, p. 19), isso porque, continuando com suas palavras, “há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção” (p. 19).

Cultura e especulação imobiliária

*O homem está na cidade/ como uma coisa está em outra/ e a cidade
está no homem/ que está em outra cidade*
Ferreira Gullar, *Poema sujo*

Da janela de uma das alas da Sala São Paulo, sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), reservada à sua área administrativa, tem-se uma vista privilegiada da região da Luz. À direita está o Liceu Coração de Jesus — à época de sua fundação, Liceu de Artes, Ofícios e

³⁸ O “entre-lugar” opera num “Terceiro Espaço”, a partir do qual “temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos” (BHABHA, 2014, p. 76).

Comércio —, a tradicional escola religiosa paulistana fundada em 1885 por Dom João Melchior Bosco (1815-1888), em inauguração que contou com o apoio da Princesa Isabel Cristina Leopoldina Augusta Micaela Gabriela Rafaela Gonzaga (1846-1921), ou simplesmente Princesa Isabel, nome da praça também por ali.

Em frente vê-se a Praça Júlio Prestes, assim nomeada em homenagem ao ex-presidente de São Paulo e último presidente da República eleito sob a República Velha, Júlio Prestes de Albuquerque (1882-1946), até aqui o primeiro e único presidente eleito pelo voto popular que foi impedido de tomar posse, surpreendido que foi pela Revolução de 1930, a qual oporia a Província de São Paulo às forças lideradas pela Aliança Liberal que, vencedoras no conflito, colocariam no poder Getúlio Vargas (1882-1954), candidato derrotado nas urnas.

A Praça Júlio Prestes está em plena ebulição, assim como a Praça Princesa Isabel, ou as ruas que estão no seu entorno, como a Guaianazes, a Helvétia e outras que ficam dentro do perímetro delimitado pelas Avenidas Duque de Caxias e Rio Branco e pelas Alamedas Nothmann e Cleveland, numa decadente profusão de nomes de logradouros que misturam monarquistas, republicanos e barões do café. Tudo ali soa um pouco provisório, visionário ou contraditório. O Duque de Caxias (1803-1880), em pessoa, marcha a cavalo em direção à Estação Júlio Prestes, antiga Estrada de Ferro Sorocabana, como que simbolizando que os modais vão se substituindo na cidade, sempre em direção à velocidade (também galoparia em direção à futura [ex] Estação Rodoviária, se esta ainda estivesse por ali, o que também revela uma predileção da cidade pela demolição de espaços que, em outros tempos, permanecem deixando seus vestígios³⁹). É tão realista, que causa surpresa ser o autor do *Monumento*, idealizado em 1939 e fixado na Praça Princesa Isabel em 1960, o italiano Victor Brecheret (1894-1957), aluno do Liceu, a quem costumamos associar mais aos Modernistas por seus traços sinuosos ou que rompem com o realismo, como no *Monumento às Bandeiras*, de 1953, em que troca o bronze pelo granito, ambos monumentos permanecendo na cidade contemporânea em meio à dúvida de como podem ser ressignificados hoje em dia (CANCLINI, 2007; TEIXEIRA COELHO NETTO, 2000).

³⁹ “A cidade não cresce para cima num único gesto projetual, mas empilha agregados, que persistem como manifestação de camadas geológicas” (SARLO, 2014, p. 65).

Sabe-se lá o que aconteceria se o Duque de Caxias imenso, cujas dimensões são de 158,8 cm x 410 cm x 132 cm, com 19 toneladas de peso e a uma altura equivalente à de um edifício de 12 andares, se desprendesse do solo e passasse a marchar em direção ao protegido templo da música clássica que ocupa boa parte da estação ferroviária inaugurada em 1938, projeto de Samuel das Neves e Christiano Stockler das Neves que substituiu, com pompa e circunstância, a estação original de 1872. Pode ser que nem fosse notada tal cavalgada, porque a região muda tanto e nem dá para saber o que ali é ruína e o que começa a se elevar, anunciando uma “Nova Luz” ou o apagar da “Antiga”, que às vezes se desfaz para além do simbólico, como no incêndio que lambeu o Museu da Língua Portuguesa em dezembro de 2015 (G1 SÃO PAULO, 2015; *on-line*). Com efeito, em 2017 veem-se diversas torres residenciais, verdadeiramente altas, começarem a se elevar perto dali, numa promessa de que para a região se mudem, até 2019, 1.200 famílias (AMÂNCIO, 2017), número com potencial para alterar a paisagem.

Paisagem que, em meio aos edifícios históricos ou que a história não deixou perpetuar, em meio aos comércios populares e aos prédios comerciais de uso variado, em meio aos sotaques latino-americanos, árabes e africanos, em meio aos bares e restaurantes de comida global, em meio aos terrenos baldios que já serviram de intervenção artística, de campo de futebol, de rodoviária e que projetam outros futuros — não necessariamente vinculados aos anseios das pessoas —, é o resto. Paisagem que nem o poder público, nem as empresas, nem a cidade deseja ver, ou antes, não sabe o que fazer ao vê-la: ora a ignora, ora a combate. Paisagem que é a anti-paisagem: a paisagem composta pelas pessoas em fluxo errático, e, dentre elas, as que ocupam uma infinidade de barracas de plástico preto que, mais que esconder, evidenciam o problema social grave que toma conta da região.

Se a região central de São Paulo mudou tanto, e se propõe a mudar — verdadeiramente, parece inexorável que mude pelo caminho da especulação imobiliária — tanto na Operação Urbana que originou a Nova Faria Lima e o Novo Largo da Batata, como no entorno do que pode vir a ser o Parque Minhocão, no sufocamento do Teatro Oficina ou na chamada “Nova Luz”, bandeira retomada sob os gestores municipal, João Doria, e estadual Geraldo Alckmin, da São Paulo de 2017, amplamente dependentes das parcerias

público-privadas —, pode-se enxergar muitos dos traços atuais de São Paulo já em Júlio Prestes.

Presidente do Estado, Prestes lançou-se à Presidência da República para a sucessão do também paulista Washington Luís, afastando da disputa Minas Gerais e quebrando a política do café com leite, com uma plataforma que diz muito sobre o que pretendiam ele e São Paulo para o país. A imagem de que lança mão em seu cartaz, de 1926, não deixa dúvida quanto às suas pretensões, o que, se dúvidas houvesse, seriam dirimidas pelos textos que a acompanhavam: “Júlio Prestes é a FORÇA do nosso IDEALISMO, QUE CONQUISTA para a CIVILIZAÇÃO a TERRA BÁRBARA, e PROJECTA no FIRMAMENTO os AUDACIOSOS PERFIS das CIDADES MODERNAS” (Figura 27). A similaridade com o universo visual futurista do contemporâneo *Metrópolis*, de 1927, filme realizado pelo cineasta austríaco Fritz Lang, é impressionante (Figura 28).

Júlio Prestes, que, se em seu governo instituiu importantes medidas de preservação — como as criações do Jardim Botânico de São Paulo (1928) e do Parque da Água Branca (1929) —, também fora pioneiro nas concessões privadas, ao autorizar a construção da Rodovia Anchieta em 1929, e em medidas tidas como modernizadoras, como a implementação da Diretoria de Estradas de Rodagem e do serviço telefônico automático (1928).

Seu recado para o país era claro, e perpetuado em falas que ainda nos acompanham. São Paulo como quem *não é conduzido, mas conduz* — não à toa, é da Prefeitura de Washington Luís, futuramente presidente da República, e que indicaria Júlio Prestes para sucedê-lo, a divisa *non dycor dvco* (1916).

A “terra bárbara” precisaria ser “conquistada para a civilização”, e o modelo de cidade (de estado, de país) que importa é o que “projecta no firmamento” sua imponência, independentemente do que façamos com nossos “bárbaros”. E continuamos a não saber o que fazer com eles.

FIGURA 27 Cartaz da campanha de Júlio Prestes à Presidência, em 1930.

FIGURA 28 Cartaz e cena do filme *Metrópolis*, de Fritz Lang, 1927.

Cultura e barbárie

Desapareceu tudo o que era firme e apenas o fugaz permanece e dura.
Francisco de Quevedo, *apud* Teixeira Coelho Netto, *A cultura e o seu contrário*

Em seu *Dicionário crítico de política cultural*, Teixeira Coelho afirma que “o objetivo declarado ou implícito de toda política cultural é o de erguer uma barragem contra a barbárie, se não combatê-la frontalmente” (TEIXEIRA COELHO NETTO, 2012, p. 85). Isso, é claro, tem critérios móveis, e cada sistema cultural tem o seu. De modo que definir “barbárie” passa por pensá-la, ou pensá-los, aos bárbaros, como tudo aquilo que não somos do outro lado do muro. Como somos vários, e na contemporaneidade são vários os muros erguidos ou a erguer, os bárbaros a combater sempre serão móveis e difusos.

Seguindo Walter Benjamin (2012), para quem nenhuma cultura é isenta de barbárie, Teixeira Coelho afirma que:

O próprio monumento de cultura, ao erigir-se, o faz sobre um outro monumento que resta dominado, ao qual se denomina ‘de barbárie’. Assim, não é raro que para a cultura erudita dominante num dado território, a cultura popular se apresente como barbárie. (TEIXEIRA COELHO NETTO, 2012, p. 85).

Por vezes, ainda, a chamada “cultura erudita” pode, tal como a chamada “cultura popular”, igualmente revelar-se “perigosa”. Daí “bárbara”, como bárbaros podem ser, por exemplo, aqueles que eventualmente se oponham a projetos ambiciosos de domesticação cultural — ou mesmo de supressão ou proibição de manifestações culturais —, ou ainda aqueles que se oponham a projetos de especulação imobiliária travestida de “revitalização urbana” ou “progresso”.

Em situações limítrofes como essas, pode ocorrer de teatros tombados pelo Patrimônio Histórico, como o Oficina, correrem o risco de perder a luz solar ao serem oprimidos por torres de 100 metros de altura. De museus, como o MASP, serem perseguidos por exporem “arte degenerada”. Ou de centros culturais, como o SESC Pompeia, serem perseguidos por abrigar seminários sobre democracia (ou sua ausência). E, por conseguinte, de filósofos, como a

norte-americana Judith Butler, de diretores de teatro, como José Celso Martinez Corrêa, ou mesmo de artistas, como Edgard Degas, Pablo Picasso e Paul Gauguin (que achávamos que tinham tido todas as suas batalhas concluídas), correrem o risco de serem censurados — ou terem o seu acesso ao público dificultado, o que de certo modo dá no mesmo. Se ambos projetos sofrem ataques em 2017, e se ambos resistem — não por acaso três emblemáticos projetos arquitetônicos de Lina Bo Bardi que conectam com radicalidade a Cultura e a Cidade de São Paulo, com suas decisões táticas (DE CERTEAU, 1998) de conectar ruas e praças internas com a cidade —, isso é algo que nos parece definitivamente pôr em xeque o que se trata por barbárie e o que se trata por cultura.

Se, como vimos, em 1930 Júlio Prestes se lançava à Presidência defendendo o “Idealismo, que Conquista para a Civilização a Terra Bárbara, e Projecta no Firmamento os Audaciosos Perfis das Cidades Modernas”, plataforma que seguiria fervilhante na São Paulo (no Brasil, no mundo) de 2017, em 1940 o filósofo alemão Walter Benjamin já deixava claro do que se tratava essa visão de “progresso” ao interpretar um desenho a nanquim, giz pastel e aquarela sobre papel realizado por Paul Klee em 1920 (Figura 29):

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa tempestade que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2012, p. 245-246).

FIGURA 29 *Angelus Novus*, de Paul Klee, 1920.

Entre a **Cultura** e a cultura, as culturas

Assim como definir barbárie não é tarefa fácil, definir cultura também não é. “**Culture** é uma das duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa”, já disse Raymond Williams (2007, p. 117; o destaque é do autor) em seu livro *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*, de 1976, no que foi textualmente seguido por Terry Eagleton (2011) em *A ideia de cultura*, cuja primeira edição britânica é de 2000, em que acrescenta, para que não haja dúvida: “quase tautológica” (EAGLETON, 2011, p. 10).

Mas, como diz Eagleton (2011), embora seja hoje, ou já há algum tempo, uma palavra que se opõe a “natureza”, cultura “é um conceito derivado do de natureza” (EAGLETON, 2011, p. 9). Com efeito, para Williams (2007), “em todos os primeiros usos, **cultura** era um substantivo que se referia a um processo: o cuidado *com* algo, basicamente com as colheitas ou com os animais” (WILLIAMS, 2007; o destaque é do autor). A partir do século XVI, o cuidado

natural amplia-se em direção ao processo de desenvolvimento humano, dando início ao processo de metaforização da palavra (WILLIAMS, 2007).

Em seu livro, Raymond Williams cita John Milton (1608-1674) como um dos precursores desse uso metafórico que mais e mais se consolidaria, quando o filósofo britânico se utiliza, em seu livro *The Readie and Easy to Establish a Free Commonwealth* (1660), da ideia de

difundir muito mais conhecimento e civilidade, e até religião, por todos os lugares do país, comunicando o calor natural do governo e da cultura de modo mais bem distribuído a todas as partes extremas. (MILTON *apud* WILLIAMS, 2007, p. 118).

O entendimento de que não há *cultura*, mas *culturas*, sempre conforme Williams (2007), advém do filósofo alemão Johann Gottfried von Herder, para quem haveria “culturas específicas e variáveis de diferentes nações e períodos, mas também culturas específicas e variáveis dos grupos sociais e econômicos no interior de uma nação” (WILLIAMS, 2007, p. 120).

Raymond Williams nos oferece em seu livro três categorias amplas e ativas de uso da palavra “cultura”:

(i) O substantivo independente e abstrato que descreve um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético, a partir do S18; (ii) o substantivo independente, quer seja usado de modo geral ou específico, indicando um modo particular de vida, quer seja de um povo, um período, um grupo ou da humanidade em geral, desde Herder e Klemm. Mas também é preciso reconhecer (iii) o substantivo independente e abstrato que descreve as obras e as práticas da atividade intelectual e, particularmente, artística. Com frequência, esse parece ser hoje o sentido mais difundido: cultura é música, literatura, pintura, escultura, teatro e cinema. (WILLIAMS, 2007, p. 121).

Terry Eagleton (2011) problematiza “cultura” ao afirmar que a palavra tem significados ao mesmo tempo amplos e restritos demais, para o que propõe “ir além de ambas” (EAGLETON, 2011, p. 52):

Para a Cultura, a cultura é ignorantemente sectária, ao passo que para a cultura a Cultura é fraudulentamente desinteressada. A Cultura é etérea demais para a cultura, e a cultura mundana demais para a Cultura. Nós parecemos divididos entre um universalismo vazio e um particularismo cego. Se a Cultura é por demais desabrigada e desincorporada, a cultura é muito mais exageradamente ansiosa por uma habitação local. (EAGLETON, 2011, p. 68).

Esse deslocamento da palavra “cultura” em torno de seu eixo, nas palavras de Eagleton (2011), remonta aos anos 1960, e esse movimento foi fazendo com que ela passasse a representar quase que o seu oposto. É a “cultura” como afirmação de uma identidade específica (nacional, sexual, étnica, regional), em vez de uma transcendência desta.

E já que essas identidades todas veem a si mesmas como oprimidas, aquilo que era antes concebido como um reino de consenso foi transformado em um terreno de conflito. Cultura, em resumo, deixou de ser parte da solução para ser parte do problema. (EAGLETON, 2011, p. 60-61).

Para Terry Eagleton (2011), o embate entre Cultura, que está no campo da *transcendência*, e cultura, no campo das *particularidades*, expressa menos uma batalha de definições que um conflito global, o qual, por sua vez, não se dá pela rasa oposição entre visões cristalizadas do que seja “alta cultura” e “baixa cultura” — fronteira suficientemente corroída para seguirmos na polaridade —, mas pelo que ela de fato significa.

E o que ela significa hoje, dentre outras coisas mais positivas, é a defesa de uma certa “civildade” contra formas novas de um assim chamado barbarismo. Contudo, uma vez que essas novas formas de barbarismo, paradoxalmente, também podem ser vistas como *culturas particulares*, a polaridade Cultura *versus* cultura toma forma. (EAGLETON, 2011, p. 81).

Voltamos à ideia de que não há uma Cultura apenas, mas *culturas*. E, dentre essas “culturas”, também está aquela representada pelo capital, ou seja, aquela que está menos preocupada em se colocar entre as demais surgidas no

“barbarismo”, mas que ao contrário deseja solapá-las ao mesmo tempo em que descredencia a potência da Cultura como interventora na dinâmica da sociedade por meio do simbólico; antes a considera ameaça.

O Brasil recente é pródigo em exemplos desse tipo. Em setembro de 2017, um amplo movimento que partiu das redes sociais em direção ao mundo real fez com que uma exposição de arte intitulada *Queermuseu — Cartografia da diferença na arte brasileira* saísse de cartaz antes do previsto no Santander Cultural, em Porto Alegre, e uma performance realizada pelo bailarino Wagner Schwartz fosse duramente atingida no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), alertando para que outra, que abriria em seguida, fosse inaugurada com a determinação de idade mínima 18 anos após ter passado por um “aconselhamento jurídico”, esta no MASP de Lina Bo Bardi⁴⁰, que, à maneira inescapável de “outros momentos de suspensão democrática” (SCHWARCZ, 2017, *on-line*), foi obrigado a sair-se com a solução menos radical para manter sua programação original, do que depois recuaria, sendo fiel a sua história.

Nossas instituições andam frouxas, o governo sem rumo (apenas com projeto de permanência no poder) e a população vai destilando exemplos de sua incapacidade para o diálogo e para a escuta. Nesses contextos, muitas vezes, as artes são as primeiras a serem atacadas. Em vez de enfrentarmos os graves problemas sociais que assolam o país — os feminicídios, os racismos, a homofobia, os estupros de mulheres e crianças, a pedofilia, a desigualdade, a intolerância diante do “outro” — estamos usando, de um lado e de outro, o pretexto das exposições de arte. (SCHWARCZ, 2017, *on-line*).

Terry Eagleton (2011) faz importante observação sobre os “radicais para quem a alta cultura é *ipso facto* reacionária”, dizendo que eles se “esquecem que grande parte dela está bastante à esquerda do Banco Mundial. Não é em geral do conteúdo dessa cultura que os radicais deviam reclamar, mas de sua função” (EAGLETON, 2011, p. 80). Os exemplos acima mostram que os outros radicais, muitos deles ainda à direita do Banco Mundial, deveriam de fato se preocupar

⁴⁰ A arquiteta ficaria novamente pasma em outubro de 2017, quando outro espaço por ela concebido, o SESC Pompeia, também seria atacado virtualmente, dessa vez em função de um seminário da filósofa norte-americana Judith Butler sobre o fim da democracia, realizado em novembro, na verdade em razão de seu posicionamento sobre as discussões sobre gênero.

com algo além de criticar sem conhecer os trabalhos expostos — de nomes incontestes como Adriana Varejão, Cândido Portinari, Hudinilson Jr., Leonilson e Lygia Clark. Ou que fossem questionados, afinal um bom motivo para existirem. Mas não apenas censurados. Ou pior, bovinamente retirados de circulação como feito pelo centro cultural gaúcho com a atribuição de um motivo inconsistente:

Ouvimos as manifestações e entendemos que algumas das obras da exposição *Queermuseu* desrespeitam símbolos, crenças e pessoas, o que não está em linha com a nossa visão de mundo. Quando a arte não é capaz de gerar inclusão e reflexão positiva, perde seu propósito maior, que é elevar a condição humana", declarou a instituição cultural (MENDONÇA, 2017, *on-line*).

Uma reação, pelo que se vê, de espelho global. Em cartaz em poucos cinemas paulistanos na passagem de 2017 para 2018, a produção sueca *The Square* — A arte da discórdia, do diretor Ruben Östlund, trabalha exatamente com o debate sobre esse tipo de questão limite que, do nada, pode se instaurar nos sistemas de arte, opondo controle e descontrole no que se refere à arte e sua recepção. E nisso não estamos vendo a realidade imitar a arte, mas, ao contrário, assistindo a uma manifestação ficcional que, por caminhos metalinguísticos, aborda a realidade com real contundência:

Arte e margem, de fato, se encontram como símbolos da contradição mais ampla entre controle e descontrole. A ideia de perfeição do quadrado representa um santuário de preservação dos direitos. Já o imprevisível e o acidental invadem e desorganizam a ilusão de total controle. (CARLOS, 2017; *on-line*).

O personagem principal do filme sueco é o curador-chefe de um museu de arte contemporânea que se vê, pelo ofício, às voltas com questões que têm a ver com o dia a dia da instituição e os limites que esta deve travar com a sociedade, pensando-se em sua função, ou seja, estar no limiar da transgressão pelo fato de esta ser um componente da arte contemporânea exposta, e o que esse tipo de decisão arriscada pode reverberar no público (e nos mantenedores) dentro desse tipo de ambiente institucional.

O quadrado (*square*) faz referência a uma instalação de mesmo nome, que o museu decide apresentar na praça que fica à sua frente, numa intenção de estabelecer diálogos entre o que está dentro e o que está fora do espaço protegido. O que é aceitável e o que não é aceitável, num ambiente que é atravessado pelo simulacro e que dialoga de maneira falha com o que lhe é externo? (CARLOS, 2017). E ainda: com a domesticação da arte pela instituição, a tão propalada transgressão, como motor da arte, também deve ter seus limites, cada vez mais estreitos, apesar da manutenção do discurso da defesa da liberdade.

É o próprio Terry Eagleton quem, em outro tempo e outro espaço, responderia ao espaço cultural se fosse perguntado sobre o tema: “O que importa não são as obras em si, mas a maneira como são coletivamente interpretadas, maneiras que as próprias obras dificilmente poderiam ter previsto” (EAGLETON, 2011, p. 81), e nisso pode se dar tanto a reação mais conservadora, como a mais potentemente assustadora, que nos confronte com nossas próprias bestas internas, se desejarmos voltar a *The Square* (CARLOS, 2017).

“O curioso”, prossegue Eagleton como se referisse às reações às exposições polêmicas apresentadas no Santander Cultural e no MASP em 2017, “a respeito da Cultura é que ela é sem cultura: seus valores não são aqueles de qualquer forma de vida em particular, mas simplesmente os da vida humana como tal” (EAGLETON, 2011, p. 81). Na fala, fica clara a distinção que o pensador britânico faz das culturas em maiúscula e minúscula: a primeira ultrapassa o cenário histórico para se fazer universal, e é por isso que consegue convulsionar muitas vezes com centenas de anos de distância entre sua elaboração e sua recepção.

Uma chave para lidar com situações de estranheza — ou seja, com leituras reducionistas como as enfrentadas pelos espaços culturais brasileiros que comentamos acima — ou de “guerras culturais”, termo empregado por Terry Eagleton (2011) — é

a forma estética, que modela esse material local em alguma coisa de um teor mais amplo e que proporciona assim ao leitor um modelo do que ele mesmo deve fazer se quiser acolher a obra como cultura

elevada. Assim como a forma liga os elementos de uma obra em um todo maior, sem prejuízo algum à sua particularidade, também a Cultura designa um vínculo entre uma civilização específica e a humanidade universal. (EAGLETON, 2011, p. 83).

Mas, para que a forma estética tenha seu alcance, é evidente a necessidade de uma mediação que não coloque a recepção do evento cultural no lugar de cliente, o que não chegou a ocorrer na exposição do MASP, mas ocorreu na do Santander Cultural, em que o alarde midiático evidenciou o que apontara Eagleton (2011), ou seja, que as questões estéticas têm o poder de emergir de modo frequente mesmo em meio a uma sociedade tão sem tempo para questões ligadas à arte.

Trata-se de mais uma faceta da fadiga institucional que se coloca. Enquanto se discutem os aspectos eventualmente conservadores da arte e da cultura que estão no museu em face do que ocorre fora dele, ou seu alcance relativo, uma parcela da população (brasileira, global) ataca o que difere de seu pensamento, seja dentro ou fora do museu, ao mesmo tempo em que a especulação imobiliária faz o mesmo de modo complementar: não pelo verbo, mas pela verba.

Em face desse cenário de estreitamento dos diálogos possíveis, é mais que nunca necessário que haja o esforço para uma *longa conversa*, no sentido empregado por José Teixeira Coelho Netto (2012) em seu *Dicionário crítico de política cultural* para definir “cultura”, ou seja, da “cultura como processo, não como um *objeto* mas como uma *atividade*” (TEIXEIRA COELHO NETTO, 2008, p. 19; os destaques são do autor):

O melhor resumo da ideia de cultura (e que poucas políticas culturais se dispõem a aceitar) é aquele que apresenta a cultura como uma longa conversa. Uma longa conversa entre tudo o que é cultura, entre todos os que movem a cultura. Uma longa e franca conversa. A melhor ideia de liberdade e cultura é essa ideia da conversa. Essa, na verdade, é a melhor ideia de liberdade. (TEIXEIRA COELHO NETTO, 2012, p. 118).

É claro que, a essa altura dos acontecimentos, em que na eterna gangorra que nos faz alternar momentos-movimentos progressivo-ascendentes e retrógrado-descendentes, estamos — cidade, país, mundo — a experimentar o choque contra o chão, esta ideia de “cultura” como “longa conversa” e “melhor ideia de liberdade” soa a um só tempo como uma impossibilidade, uma nostalgia do que não vem ou uma utopia.

Para nós, é claro também, por tudo isso, que essa nos parece ser a melhor ideia de cultura a perseguir.

Mas é uma *longa conversa* recheada de conflito e de reinvenção, num plano que batalhe por afinal reinventar o diálogo final de *Esperando Godot*, não como inação frente ao que efetivamente não virá, como a tristeza assombrosa frente ao abaixar das cortinas, mas à coragem representada pelo seu contrário:

VLADIMIR: — Então, vamos embora.

ESTRAGON: — Vamos lá.

(BECKETT, 2005, p. 195).

Enxergar a *longa conversa* da “cultura” (TEIXEIRA COELHO NETTO, 2012) como a “Primavera”, como aquela que, “quando ninguém mais espera”, “quando ninguém acredita”, “desespera tudo em flor” (WISNIK, 2004, p. 404), nos parece uma definição a perseguir nesse nosso período invernal. Foi dada pelo diretor do Teatro Oficina Uzyna Uzona, José Celso Martinez Corrêa, em contexto específico⁴¹, mas nos soa suficientemente inspiradora como definição geral, que afinal reaproxima do conceito a ideia de “natureza”, essa força tão aberta à *longa conversa*, necessariamente entendida como negociação e conflito. Embora não seja *tudo*, a cultura está em toda prática social, sendo parte constitutiva desta, porque “toda prática social tem uma dimensão cultural” (HALL, 1997, p. 33)⁴².

⁴¹ Durante o ato público “O Brasil NÃO ESTÁ À VENDA | Ato público pelo fim dos desmontes”, organizado pelo SAJU (Serviço de Assessoria Jurídica Universitária) — Cidade USP, realizado em 31 out. 2017 no Salão Nobre da Faculdade de Direito da USP, no Largo São Francisco, centro de São Paulo, berço de nascimento do Oficina, contra o projeto que prevê a construção de três torres de 100 metros de altura no entorno do teatro, construído pela arquiteta Lina Bo Bardi e tombado pelo Patrimônio Histórico.

⁴² Mais à frente, no Capítulo 4 deste trabalho, trataremos especificamente do conceito de “centralidade da cultura” (HALL, 1997).

A especulação imobiliária

ABELARDO I: Rua! Ninguém mais pode trabalhar num país destes!
Com leis monstruosas!

Oswald de Andrade, *O rei da vela*

Às vezes, a arte e a cultura são capazes de deslindar como ninguém a realidade. “Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real”, diz Jacques Rancière (2012, p. 64). “É o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

Italo Calvino (2011) publicou originalmente em 1957 um romance dedicado à especulação imobiliária. Segue válido para a compreensão da engrenagem⁴³. Oswald de Andrade (2017) escreveu *O rei da vela* em 1933, publicou-o apenas em 1937, período de quatro anos que só fez a peça se tornar mais atual. Mais atual ainda ficaria em 1967, quando o Teatro Oficina encenou-a pela primeira vez em plenos e cruentos anos Costa e Silva (o homenageado do Minhocão). E mais atual ficou em 2017, quando a companhia de José Celso Martinez Corrêa a reencenou. O complexo Brasil de hoje segue exposto com clareza ali, com suas “leis sociais” (ANDRADE, 2017, p. 22).

Cultura e especulação imobiliária são como duplos: uma vai se constituindo com o passar dos tempos, em camadas que fazem diferentes temporalidades e espacialidades dialogarem, permitindo-nos, a partir da busca por “entre-lugares”, “evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos” (BHABHA, 2014, p. 76). Uma *longa conversa* (TEIXEIRA COELHO NETTO, 2012), como dissemos há pouco. A outra, ao contrário, não tem tempo para isso. Prioriza o financeiro e, para tal, opera no curto prazo, modifica ruas, bairros e cidades sem se preocupar com o que são, foram ou querem ser. Às vezes, até homenageia o hoje ou o ontem, como faz o jovem construtor Diego no filme *Aquarius*, do diretor Kleber Mendonça Filho (2016), quando comunica à

⁴³ “Uma autêntica relação entre gente que defende os próprios interesses” (CALVINO, 2011, p. 17).

última proprietária do antigo edifício cuja unidade ainda lhe falta adquirir que, após demolido e transformado em torre alta, não será mais “Atlantic Plaza Residence”, como previsto inicialmente, mas “Novo Aquarius” — “para preservar a memória da edificação” (MENDONÇA FILHO, 2016).

Temos empreendimentos imobiliários assim em São Paulo, com incorporadores “sempre abertos ao diálogo”, como se diz em outra passagem do mesmo filme. Porém indiferentes se a areia da Praia de Boa Viagem ficará listrada em claro e escuro por causa da sombra dos edifícios que se projeta sobre a orla, como é o caso daquele bairro do Recife, ou se três altas torres, caso erguidas ao redor do Teatro Oficina, no bairro paulistano do Bixiga (onde está um terço dos imóveis tombados de São Paulo), inundarão a região de carros, sombra, redução da diversidade do bairro e, ainda, potencializarão outras modificações similares ali ou em outras paragens anteriormente asseguradas pela lei.

Na especulação imobiliária, o importante não é o diálogo com o passado, mas a oportunidade que o presente trará para assegurar a melhor rentabilidade futura. Sob essa óptica, a Cultura, simbolizada, no filme, pelo antigo apartamento da intelectual que insiste em viver em meio às suas memórias, seus discos e livros e nada mais, é um estorvo, como costumam ser edifícios como o Aquarius, e tantos outros:

Na mesma avenida sem árvores do edifício de pastilhas, duas quadras adiante, mora o meu amigo. O dele é um edifício desbotado e franco, já tendo chegado a um acordo com o tempo. Sua fachada áspera será sempre a mesma, até porque seus proprietários faleceram, seus inquilinos têm contratos obscuros, e as empreiteiras desistiram de deitá-los abaixo. É um edifício de três andares que pouca gente nota, e quem nota não gostaria de morar nele, mas quem mora nele diz que dali só sai para o cemitério. Na frente da pequena marquise continua escrito “Edifício Conenal”, com as letras de latão que se apegaram ao chapisco. É um consenso que o nome de batismo fosse Continental, exceto para dois anciãos que moram ali desde recém-casados, ela garante que na época o edifício se chamava Confidencial, e ele se lembra muito bem de Conde Arnaldo. (BUARQUE, 1993, p. 102-103).

Às vezes, porém, a realidade é implacável. Em agosto de 2017, o empresário Silvio Santos e o diretor do Teatro Oficina Uzyna Uzona, José Celso Martinez Corrêa, conversaram acaloradamente nas dependências da emissora de televisão SBT (BERGAMO, 2017, *on-line*). Acompanhar a conversa nos faz acreditar estarmos diante de um texto teatral, tamanha a carga dramática de seus personagens principais, que, com o auxílio de outros participantes — como o prefeito João Doria Jr. e o vereador Eduardo Suplicy —, entabulam um jogo cênico com potência para identificar didaticamente alguns dos principais conflitos (Figura 30) que marcam as cidades contemporâneas, como é o caso de São Paulo, muitos dos quais tratados na Parte 1 deste trabalho.

Em vez de incluirmos o diálogo em um Anexo do trabalho, ou de sugerirmos o acesso ao *link* direto para o vídeo, o que também fazemos, decidimos transformá-lo em texto teatral. Isso assim se defende: do mesmo modo que acreditamos que a cultura e a arte podem dar chaves simbólicas para o entendimento de questões contemporâneas concretas — afinal, uma das finalidades das políticas culturais —, somos obrigados a reconhecer que, às vezes, nem a ficção, nem os estudos acadêmicos são páreos para a realidade.

FIGURA 30 A área de conflito em torno do Teatro Oficina. Fonte: <<http://teatroficina.com.br/good-buine/>>. Acesso em: 6 jan. 2018.

Apresentação dos atores: duas visões sobre a cidade

Estamos diante de duas visões sobre a cidade (Buenos Aires, Recife, São Paulo, qualquer cidade). Uma acredita em seu valor de *uso*. Outra, em seu valor de *troca* (LEFEBVRE, 2001; SANTOS, 2009). O destino do território conflituoso antagoniza dois personagens com extraordinário potencial dramático: o apresentador de televisão Silvio Santos, empresário dono do terreno, e o diretor teatral José Celso Martinez Corrêa, que personifica o Oficina.

O ex-senador Eduardo Suplicy, desde 2017 vereador de São Paulo, é o nome político da oposição, ex-situação (à margem desta, também), que à aparência e ação de um Dom Quixote, acredita na solução benéfica à cidade por meio do diálogo. A solução, que põe Eduardo Suplicy e José Celso do mesmo lado da disputa, é a transformação do terreno conflituoso num grande corredor de Parques, intitulado “O Vale do Anhangabaú da FelizCidade”, numa colagem tropicalista de palavras que requalifica o “Baú da Felicidade”, conhecido carnê-sonho das tardes domingueiras de Silvio Santos, em que o pagamento em dia pode se transformar em produtos. Um Parque Linear se estenderia pelas cercanias do Teatro de Lina Bo Bardi, aproveitando-se de sua arquitetura: uma rua de comunicação direta com a cidade⁴⁴.

O prefeito de São Paulo desde 2017, João Doria, é em última instância o responsável pelo diálogo entre as duas visões de cidade, uma que a prioriza e outra que a secunda em relação ao interesse privado. Empresário, é auto-intitulado um gestor com habilidade em negociação, que venceu as eleições de 2016 defendendo uma ampla parceria com a iniciativa privada em prol da cidade.

Complementam o Ato duas personagens que fazem coro aos dois lados antagônicos: um é o secretário particular do empresário. Tem função bufa, como convém às comédias e farsas. A outra é a arquiteta cênica Carila Matzenbacher, uma das responsáveis pelo projeto “O Vale Anhangabaú da FelizCidade”.

⁴⁴ Como explicam Marília Gallmeister e Carila Matzenbacher, arquitetas cênicas do Teatro Oficina, “o nome Anhangabaú da Feliz Cidade foi criado pela própria Lina numa referência direta ao baú da felicidade de Silvio Santos” (GALLMEISTER e MATZENBACHER, 2015, *on-line*). O artigo referenciado traz uma sinopse aprofundada do projeto.

VOU TRANSFERIR A CRACOLÂNDIA PARA LÁ, 1 ATO

Personagens dramáticos

Silvio Santos

Zé Celso

Prefeito

Vereador

Secretário particular

Arquiteta

Vou transferir a cracolândia para lá, 1 Ato

SILVIO SANTOS — Zé Celso, você veio com um poncho, hein?

ZÉ CELSO — Vim com um poncho do México.

SILVIO SANTOS — Está parecendo um dançarino mexicano.

ZÉ CELSO — Eu vim para uma sessão soleníssima. É uma ocasião histórica.

SILVIO SANTOS — Está com quantos anos, Zé Celso?

ZÉ CELSO — Oitenta.

SILVIO SANTOS — Eu estou passando você. Eu estou com 86. Primeiro artista fantasiado de mexicano.

ZÉ CELSO — De índio mexicano. Tarahumara. Não é mexicano, não. Eles não se consideram mexicanos. São Tarahumara.

SILVIO SANTOS — Você deveria escrever um livro, Zé Celso. Deve ter um bocado de história para contar!

ZÉ CELSO — Tenho, nossa senhora! Nós todo temos, né?

SILVIO SANTOS — Não, você tem mais.

ZÉ CELSO — Não, imagina...

SILVIO SANTOS — Você já rodou mais.

ZÉ CELSO — Não vamos competir... Vamos lá, vamos lá! *Palmas*

SILVIO SANTOS — Começou o espetáculo. Prefeito, nós estamos reunidos aqui porque queremos encontrar uma solução para que o Zé, Zé Celso, fique contente com o Teatro Oficina e para que eu possa fazer alguma coisa com aquele terreno, que não foi de graça... Eu tive de pagar cada um deles que saiu de lá, e hoje esse dinheiro, embora eu seja um homem rico, evidentemente, mas ele não é um dinheiro

para eu jogar fora, nem para dar de auxílio a quem quer que seja. Então...

ZÉ CELSO — Você não iria nunca jogar fora... Você propôs a troca por um terreno do mesmo valor.

SILVIO SANTOS — Não, eu não propus.

ZÉ CELSO — Você propôs.

SILVIO SANTOS — Mas não importa. O problema, Zé Celso, o problema é o seguinte: nós precisamos resolver o caso do terreno. Se ele não for mais meu, aliás, se você mandar eu construir alguma coisa no terreno, não é com a mesma facilidade que eu poderia ter construído anos atrás... O que nós precisamos, só, é resolver o que vai se fazer com aquele terreno. O Helio, o Celso, o meu secretário deu uma boa ideia.

SECRETÁRIO PESSOAL — Guilherme.

SILVIO SANTOS — A gente coloca lá a drogalandia... como é que é?

SECRETÁRIO PESSOAL — Cracolândia. Para ajudar o prefeito, a gente cede a área para a cracolândia.

SILVIO SANTOS — E o drogado que mais se destacar no dia ganha um prêmio.

SECRETÁRIO PESSOAL — Para ajudar o prefeito.

ZÉ CELSO — *Risos teatrais. Sério.* Mas era importante vocês conhecerem o nosso projeto. E, a partir dele, a gente chegar às discussões.

SILVIO SANTOS — Você acha que alguém vai dar para você?

ZÉ CELSO — Não vai dar para mim, não. Eu não estou pedindo nada.

SILVIO SANTOS — Mas, como alguém vai dar? Não vai. Então, como ninguém vai dar para você um terreno, nem um terreninho, tem que discutir o que vai fazer com aquele terreno. Vai deixar como está? O que você quer fazer com o terreno? Se você conseguisse, o que ia fazer?

ZÉ CELSO — O que nós vamos fazer com o terreno? O *Anhangabaú da Feliz Cidade*. Inspirado em você...

SILVIO SANTOS — Mas o que você vai fazer?

ZÉ CELSO — Você está muito ansioso...

ARQUITETA — A ideia é que isso seja um grande parque público no meio de São Paulo.

SILVIO SANTOS — Não seja sonhador... Ninguém vai te dar isso aqui de graça...

ZÉ CELSO — Não é de graça...

SILVIO SANTOS — Você está sonhando. Você acha que alguém vai dar a você? Não é porque o terreno é meu não. Esse terreno está tão difícil para mim, que hoje eu não teria nem interesse em construir. Posso construir, mas não teria, como eu tinha antes. Mas quem vai dar isso para você? Ninguém vai dar. Nem a Prefeitura, nem o Governo, ninguém vai dar. Não sonha! A única coisa sua aqui, e ainda assim não sei se é seu, é o Teatro.

ZÉ CELSO — Não, não é meu.

SILVIO SANTOS — Então, de quem é o Teatro?

ZÉ CELSO — É do Estado de São Paulo. Que o gere muito mal e está sob nossa inteira responsabilidade.

SILVIO SANTOS — Quer dizer que nem o Teatro é seu?

ZÉ CELSO — Não, não é. Na minha realidade, eu não quero construir nada lá. Eu quero botar tenda. Tenda. Para *show*, para circo, para fazer teatro. Porque é o último vazio de São Paulo. Aquele lugar é maravilhoso!

SILVIO SANTOS — Colocar tenda?

ZÉ CELSO — Tendas.

VEREADOR — Tenda e árvore.

ZÉ CELSO — Fazer espetáculos de circo... Torres? Essa cidade...

SILVIO SANTOS — Pode sonhar!

ZÉ CELSO — Não é sonhar. São Paulo vai se enfartar de tanto carro e tanta torre. Tem que ter uma transformação, cara. Você é um homem super rico, supergeneroso...

SILVIO SANTOS — Eu tenho culpa de ser rico? Eu dei sorte, e daí? Você não deu, o problema é seu!

SECRETÁRIO PESSOAL — *Risos*

ZÉ CELSO — Quem tem, tem que dar, cara...

SILVIO SANTOS — Se você não teve sorte, o problema é seu.

PREFEITO — Eu estou adorando isso aqui. Amores à parte, vamos tentar encontrar um bom caminho. O humor ajuda. Muito melhor uma reunião assim que uma reunião tensa.

SILVIO SANTOS — Vocês ficam conversando aí, está bom. Para mim, eu posso ficar até às dez da noite. Agora, o prefeito vai ser cobrado, hein?

ZÉ CELSO — Mas o prefeito está sendo cobrado para fazer uma coisa desse tipo pela cidade. A cidade quer que ele faça mais do que ficar simplesmente vendendo a cidade.

SILVIO SANTOS — Está bom. O terreno é seu. O que é que você vai fazer com o terreno?

ZÉ CELSO — Mas não é meu...

SILVIO SANTOS — O que é que você vai fazer com o terreno, sem dinheiro?

VEREADOR — A Prefeitura vai.

SILVIO SANTOS — Ah, a Prefeitura vai?

ZÉ CELSO — Não é a Prefeitura, não. É tudo como nós fazemos, cara. Inclusive, vai ser uma coisa tão importante para a cidade, que você vai poder fazer *shows* de música para milhares...

SILVIO SANTOS — Então vai ser um teatro?

ZÉ CELSO — Não. Vai ser tenda! Tendas. Lugares abertos. Porque é besteira construir mais cimento nessa cidade.

SILVIO SANTOS — Colocar tenda?

ZÉ CELSO — *Show* de rock. *Show* de samba.

SILVIO SANTOS — Mesmo que você queira me dar um terreno, que eu não sei quanto esse deve estar custando, custe o dobro desse, não é esse o objetivo nosso. Nós queremos saber o que vai se fazer com o terreno. Não é justo alguém pagar por um terreno e não poder ficar com ele, mesmo que não seja para fazer nada. Isso aqui é uma democracia ou o que é que é? Um regime...

ZÉ CELSO — Não, não é uma democracia, não é. Infelizmente, não é. Teve um golpe de Estado, não é uma democracia.

SILVIO SANTOS — Ah, como não é uma democracia?

PREFEITO — Zé Celso, quem paga a implantação? Vamos supor que você tenha o terreno. Quem pagará a implantação? Isso tem um custo.

ZÉ CELSO — Essa ligação entre um parque e outro? Isso é a Prefeitura... Você tem talento para fazer isso.

PREFEITO — Eu não tenho dinheiro para fazer isso.

ZÉ CELSO — Mas você tem seus amigos, que têm... Investe nisso!

PREFEITO — Eu tenho muita preocupação em preservar o Teatro. Ele é um valor real. E ele está funcionando. Portanto, esse é um ponto 1: preservá-lo para que ele continue funcionando por muitos e muitos anos onde está. E que não esteja cercado por um terreno baldio.

ZÉ CELSO — Não pode ter torre ali!

PREFEITO — Me ouve. *Relax!*

ZÉ CELSO — Eu estou ouvindo...

PREFEITO — *Relax, Relax.* Talvez fosse uma alternativa, considerando o Teatro, construir um Polo Cultural, independentemente deste projeto aqui, que é um bom projeto, queria ressaltar. Mas um Polo Cultural onde eles pudessem ter um empreendimento de ordem comercial e aí, Guilherme, talvez não fossem as torres, mas fosse

talvez mais voltado a um empreendimento de varejo, como existe na América, onde você pode ter a conjugação dos dois. O Teatro Bradesco é um exemplo disso, porque ele está dentro de um *shopping* que opera...

ZÉ CELSO — Horrroso, teatro dentro de *shopping*. Teatro de *shopping* é gaveta, cara!

PREFEITO — Calma!

ZÉ CELSO — Uma coisa muito colonizada, enlatada.

PREFEITO — Se você vai ter um empreendimento hoteleiro, tem viabilidade, porque você vende unidades, então para eles é *funding*, é uma geração de receita, além da exploração hoteleira, para empreendimento três ou quatro estrelas, o uso misto (residência, escritório, hotel...) hoje é uma grande tendência do setor imobiliário, porque viabiliza economicamente o projeto. E mais uma área de *retail*. Um pequeno *mall*, vamos chamar assim. E um *mall* onde...

ZÉ CELSO — O que é um *mall*?

PREFEITO — Um *mall* é um *shopping* menor. E isso viabiliza e até transforma, vou até usar uma palavra em inglês, aproveitando que o Eduardo está aqui, um *asset*. Você cria um *asset*. Você cria valor.

ZÉ CELSO — O que é um *asset*?

PREFEITO — Ativo.

ARQUITETA — Eu acho também que esse é um caminho, eu concordo. Inclusive, no nosso projeto já há uma relação de empreendimentos possíveis. É que essa palavra, para a gente, é uma palavra um pouco dura...

ZÉ CELSO — Qual palavra?

ARQUITETA — Empreendimento. A gente tinha que pensar um outro vocabulário para isso.

PREFEITO — Eu posso buscar um sinônimo...

ZÉ CELSO — A gente não tem que pensar num sinônimo. A gente tem que pensar na cidade, cara. Eu tenho 80 anos, ele tem mais que eu, daqui a pouco a gente some do mapa.

PREFEITO — Não, vocês vão viver muito ainda.

ZÉ CELSO — Não, a cidade fica. Você sabe disso.

SILVIO SANTOS — Eu não vou morrer, eu não quero morrer. Se você quer morrer, pode ir. *Risos*.

ZÉ CELSO — Você é o Rei Lear!

SILVIO SANTOS — Vai com Deus.

ZÉ CELSO — Tchau, Silvio. Eu gosto muito de ti.

SILVIO SANTOS — Você não faz ideia do que eu vou fazer, você vai se ferrar. Vou transferir a cracolândia para lá e vou dar prêmio!

ZÉ CELSO — Não tem problema...

SILVIO SANTOS — Você vai ver!

ZÉ CELSO — Isso eu tiro de letra!

SILVIO SANTOS — Ah, eu quero ver!

ZÉ CELSO — Eu tiro mesmo, cara! Eu sei lidar com a coisa.

SILVIO SANTOS — Tchau, Zé. Vai com Deus.

(BERGAMO, 2017, *on-line*, transcrição nossa).

Sangue nos olhos

Quando confrontado sobre o porquê de desejar a qualquer preço demolir o antigo edifício Aquarius para a inauguração do empreendimento Novo Aquarius, o jovem empreendedor Diego explica à proprietária Clara:

Eu faço o tipo focado, o tipo determinado, é que você não me conhece. Eu acabei de chegar dos Estados Unidos, estudei três anos de *Business*, agora eu estou com sangue nos olhos. Isso aqui está sob minha responsabilidade, é o meu primeiro projeto e eu vou atacar.

(MENDONÇA FILHO, 2016).

Não é casual que o registro de fala do jovem gestor traga esse “pulso firme” recheado de palavras em inglês, que já vimos nas falas do prefeito, no diálogo que envolvera o território em volta do Oficina. “Estados Unidos”, “sangue nos olhos”, “projeto”, “*business*” e “atacar” formam, com termos que vimos antes, como “implantação”, “valor real”, “*relax*”, “polo cultural”, “empreendimento”, “varejo”, “América”, “*shopping*”, “unidades”, “*funding*”, “geração de receita”, “exploração”, “tendência”, “*retail*”, “*mall*”, “*asset*”, “valor” e “ativo”, uma espécie de léxico básico através do qual se expressa a especulação.

O empresário Silvio Santos já passou da idade de precisar ter “sangue nos olhos” para provar-se, como sói ocorrer com jovens aventureiros. É, dentre os empresários brasileiros que se projetaram a partir da segunda metade do século XX, um dos que mais personificam Abelardo I, o Rei da Vela. Por dentro de uma certa complacência (verificável na medida do interesse, e no diálogo que se deseja entabular), bate um coração genuinamente empresarial. A história de

vida e os sorrisos dão um contorno agradável ao conteúdo duro, resvalando por diversas vezes na comicidade cruel. Mas não se iluda a plateia, em Abravanel I como em Abelardo I os interesses do povo servem de escada para a autopromoção e a manutenção dos negócios.

A jaula do Rei da Vela, onde ficam os pobres que não conseguem pagar suas dívidas ao especulador, está presente no raciocínio do bufo secretário de Abravanel I, e, por conseguinte — sempre pela veia velada do humor —, na do próprio empresário: uma boa ideia de sabotagem ao desejo de estender o terreno sob disputa, às voltas do Oficina, para a própria população do Bixiga e de São Paulo é despejar ali a “drogalândia”, como o jovem empreendedor fez com os cupins no antigo Aquarius. Se os cupins eventualmente devoram o edifício e acabam por obrigar sua demolição, uma eventual ocupação indesejada no terreno do empresário pode justificar sua construção, contribuindo para a lógica, muito usual, de que os espaços controlados (*shoppings*, por exemplo) são mais adequados à cidade (e aos cidadãos) que as praças ou os parques abertos, porque afastam o que é indesejado e potencializam os ganhos.

Parece grotesco, na fala do secretário pessoal de Abravanel I, mas vivemos tempos grotescos. Algumas ideias são ventiladas assim, à base do descompromisso com pretensão ao divertimento. Mas o vislumbre da ação tornaria o horror imaginado por Oswald de Andrade e encenado por José Celso Martinez Corrêa visível demais, numa escala que não temos estrutura para ver, como expõe José Saramago em cena do documentário *Janela da alma*, dos diretores João Jardim e Walter Carvalho:

Nós não temos, por exemplo, os olhos como os têm a águia ou o falcão, nós vivemos dentro de uma possibilidade de ver que é nossa, que nem vê, supondo que os nossos olhos são olhos sãos, normais, que nem vê, nem de menos, nem de mais. E para tornar isso claro, eu digo que, se o Romeu, da história, tivesse os olhos de um falcão, provavelmente não se apaixonaria pela Julieta, porque os olhos dele veriam uma pele que, enfim, veriam uma pele que provavelmente não seria agradável de ver, porque a acuidade visual do falcão, cujos olhos

o Romeu teria, não mostraria a pele humana tal como nós a vemos.
(SARAMAGO, 2001, a transcrição é nossa).⁴⁵

Ora, é certo que, quando passamos em frente à Sala São Paulo, está lá aberta a jaula de Oswald de Andrade para que todos possamos vê-la — às centenas, estão os desvalidos de todos os tipos: homens, mulheres, crianças, velhos, fechados numa praça aberta e consumindo crack, contidos por barreiras policiais e, vez por outra, “estimulados” a circular, numa crescente onda violenta.

O mesmo escritor português já disse, no mesmo *Janela da alma*, que o que lhe deu a ideia de escrever o romance *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995, foi imaginar um mundo em que, do nada, todos fossem ficando cegos. O livro não saiu apenas dessa imagem, mas do momento seguinte, racional, que passou pela constatação óbvia de que já estamos cegos, uma vez que ocorre toda sorte de tragédia e desigualdade e seguimos vivendo como se nada houvesse, de onde se tira que são colocadas ainda outras camadas sobre a visão humana, como no equipamento oftalmológico que vai alternando lentes — porém, num caso inverso, de enevoamento. A hipotética “drogalândia” de Abravanel I teria um quê complementar, que a uniria ao que já experimentamos de pior ao longo da história humana quando o assunto é confinamento (FOUCAULT, 1987), envolto, como também já aconteceu, numa atmosfera circense.

Ao mesmo tempo, quando José Celso Martinez Corrêa diz, em tom grave, que “tira de letra” e “sabe lidar com a coisa”, também é possível vislumbrar o contrário do horror que o olho teima em não captar: as centenas de desvalidos despejados religando-se à cidade pela cultura. Não pelo caminho fácil da visão inocente, porque temos o compromisso intelectual do entendimento de que a arte e a cultura não são capazes, por si mesmas, de solucionar problemas que estão em outras esferas, e mesmo que sequer se prestam a “solucionar problemas”. Mas, por uma chave que une a ideia de centralidade, tanto da cidade quanto da cultura, e que pode ser expressa pelos pensamentos de Henri Lefebvre (2001) e de Stuart Hall (1997).

Claro que tal transferência é por princípio inaceitável, e a imagem é trabalhada aqui como é: uma imagem. Também é certo que esse tipo de esforço

⁴⁵ Pode-se ver o trecho em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KXkVhICzBX0>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

acontece *in loco*, no próprio território desassistido da Luz, por outros artistas de teatro que, assim como o Oficina no Bixiga, insistem em borrar as fronteiras entre o espaço cênico e o espaço público, a despeito das torres que se vão erguendo ao seu redor, ao mesmo tempo em que as antigas construções vão sendo derrubadas com enorme rapidez.

No atropelo, comum a principiantes como o jovem construtor com sangue nos olhos do filme *Aquarius*, pode acontecer até de, uma vez mais, a realidade superar a ficção. Tome-se, por exemplo, esta auto-explicativa manchete do portal *El País Brasil* de 24 de maio de 2017: “Gestão Doria inicia demolição de prédio na cracolândia com moradores dentro” (BETIM, 2017, *on-line*).

Engrenagem da especulação

Comecemos pelo trecho final do livro *A especulação imobiliária*, de Italo Calvino (2011):

(...) A mãe estava no jardim. As madressilvas exalavam seu perfume. Os agriões eram uma mancha colorida e bem viva. Se os olhos não se voltassem para o alto, onde de todos os lados surgiam as janelas dos prédios, o jardim era sempre o jardim. (...) Um estouro de vozes a fez erguer a cabeça: no alto da construção estavam passando o betume no terraço. A mãe pensou que era mais bonito quando faziam as casas com tetos de telha e, quando terminavam o telhado, metiam em cima a bandeira. — Meninos! Meninos! — gritou para as janelas da sala de jantar. — Terminaram o teto!

Quinto e Ampelio não responderam. A sala, com as persianas abaixadas, estava na penumbra. Sentados com maços de papel nos joelhos, eles refaziam as contas para ver quando amortizariam o capital. O sol sumia depressa atrás do edifício de Caisotti, e por entre as faixas das persianas a luz que batia na prataria do bufê era cada vez mais fraca, agora era apenas a que passava entre as faixas mais altas e se apagava aos poucos nas curvas lustrosas das bandejas, das chaleiras... (CALVINO, 2011, p. 119).

O livro narra a história de Quinto, um ex-comunista que decide propor à sua mãe a venda de uma parte do grande terreno da família para construir nele

um edifício. O jardim ficaria um pouco menor, a luminosidade talvez reduzisse um pouco, mas o dinheiro compensaria. E, afinal de contas, isso era uma tendência no povoado de ***, onde as famílias, pressionadas pela crise e a necessidade de pagar os altos impostos, iam aos poucos se desfazendo de suas propriedades antiquíssimas para, com o que sobrasse, viverem mais afastadas em troca da ilusão de algum dinheiro no bolso. E, nem tão aos poucos assim, a visão da colina de *** ia se modificando verticalmente.

Para concretizar seu objetivo, Quinto teria de convencer sua mãe e o irmão Ampelio para em seguida propor sociedade a um especulador imobiliário de nome Caisotti, de moral duvidosa, que, pelo terreno, pagaria à família uma parte em dinheiro (escorregadia) e outra em unidades (incerta). Como tudo o que passa pela mente prodigiosa de Calvino, nem tudo vai bem na negociação, e o livro narra a turbulenta epopeia que se dá entre a ideia de Quinto e a concretização do “empreendimento” por Caisotti.

Ficcionista inventivo, o escritor italiano mergulha na realidade italiana dos anos 1950 e, a partir do dia a dia de um povoado de sugestivo nome *** — ou seja, que pode ser qualquer um, inclusive Vila Madalena, Pompeia, Bixiga, Vila Mariana ou o que se desejar —, delineia quase com didatismo como funciona a engrenagem da especulação imobiliária e como um conjunto de características pode permitir às paisagens se verticalizarem.

Nostalgia do que foi

Em seu mais recente retorno à *** natal, Quinto diz “erguer os olhos do livro (...) e reencontrar a paisagem parte por parte (...), as coisas vistas desde sempre e que somente agora, por ter estado distante, percebia (...)” (CALVINO, 2011, p. 7). O reconhecimento de que a cidade (o bairro, a rua) não é mais a mesma e que pode, ou precisa, voltar a ser “algo” é um dos primeiros passos para modificá-la.

O construtor de *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016) propõe que o edifício seja demolido e então rebatizado com o mesmo nome — Aquarius —, acrescido do prenome “Novo”. Em face do diagnóstico da “nova” paisagem urbana, e da identificação de que há um projeto em curso “atrapalhado” por algo que não é novo, ao contrário, que é identificado com o que sempre existiu ali e

por isso foi demovido — podemos então nos voltar, numa segunda camada de leitura, ao que os livros e discos da intelectual Clara têm de simbólico —, demolir o que persiste dando-lhe o mesmo nome em homenagem é um caminho eficaz para a modificação — caminho, aliás, largamente empregado também fora da ficção.

Se o raciocínio funciona num edifício ficcional, igualmente funciona num bairro existente. Tome-se o bairro da Luz como exemplo, repleto de obstáculos à sua reurbanização em conformidade com o sistema imobiliário — pessoas, como prédios antigos, também podem ser consideradas obstáculos —, que, como vimos, pode ser rebatizado como “Nova Luz” em se progredindo com as desapropriações previstas. Por trás dos novos empreendimentos, está o expurgo dos edifícios inadequados, onde vivem pessoas inadequadas ao projeto, vizinhas de outras ainda mais inadequadas, que só têm espaço central na ficção (se transplantadas para o território de conflito do Teatro Oficina, por exemplo).

O “Novo”, porém, resguarda que algo se mantenha. Não é diferente, voltando aos projetos imobiliários que pululam pelas cidades, quando estes são lançados com duas promessas incompatíveis: torres altas com centenas de vagas de garagem convivem com fotos bucólicas do que o bairro foi. Não é diferente, voltando ao Teatro Oficina, quando o prefeito de São Paulo propõe a construção de um Polo Cultural — teatro, *shopping*, hotel —, enxergando nisso um meio de, sob a fachada da preservação, executar a modificação necessária aos sistemas imobiliários, numa engrenagem existente também em outras cidades, como Buenos Aires, como decifrado por Beatriz Sarlo (2014).

Se o comprador dos imóveis que eram vendidos no entorno do Minhocão encontrava na nova via a promessa da velocidade em pleno Centro, hoje o caminho da especulação passa pela “preservação”: o Minhocão que ali está se tornará um Parque. Na “América”, há um exemplo (em tudo diferente deste, mas adequado comercialmente) do que nos tornaremos: a High Line nova-iorquina.

Tomada de consciência

Trata-se de uma situação irreversível, de modo que não “vale a pena” opor-se à realidade — “Você é um sonhador”, diz Silvio Santos a José Celso Martinez Corrêa (BERGAMO, 2017, *on-line*).

A cidade, *que não é conduzida, mas conduz*, tem um compromisso com o progresso. O prefeito rapidamente sabe o que dizer quando lhe é proposto um Parque Linear do Bixiga: “Eu não tenho dinheiro” (BERGAMO, 2017, *on-line*). Quando a leitura a fazer deveria ser outra: “Isso não me dará dinheiro”.

A febre do cimento se apossara da Riviera: ali se avistava um prédio já habitado, com os canteiros de gerânio todos iguais nas sacadas; aqui, moradias recém-terminadas, com os vidros marcados por serpentes de giz, à espera de famílias lombardas ansiosas pelo banho de mar; mais adiante, um castelo de andaimes e, embaixo dele, a betoneira girando e o cartaz da imobiliária anunciando a venda de unidades.

Nas cidadezinhas íngremes, dispostas em patamares, os prédios novos brincavam de montar uns nos ombros dos outros, e, em meio àquilo, os donos das casas antigas espichavam o pescoço dos telhados. (CALVINO, 2011, p. 7-8).

Consumida por uma “febre do cimento”, a cidade está se modificando e deve continuar a se modificar, independentemente da hipótese de um enfartamento urbano alertada por um artista sonhador. Não é necessário ouvir a população, nem apreciar com atenção um projeto urbanístico que proponha algo distante do modelo a perseguir. A cidade neoliberal tem um programa a ser instalado, e, para que esse programa especulativo seja instalado, é necessário alterar seu *hardware*, restabelecendo fluida comunicação com os sistemas imobiliários que irrigam o cimento privado e drenam o dinheiro público. Para isso, é necessário ancorar-se na “realidade”. A cidade está mudando, e contra isso argumentos etéreos, como a eliminação da luz solar ou a predominância de uma arquitetura italiana de três andares — ou que o Bixiga abriga um terço dos bens paulistanos tombados pelo Patrimônio Histórico —, são argumentos desmentidos pela “realidade”.

A alteração da paisagem como espetáculo

Quando o Minhocão é inaugurado, a 25 de janeiro de 1971, a população de São Paulo é convidada a participar, em peso, da inauguração. Caminhando a pé, no mesmo nível das janelas dos prédios, será possível apreender, ao longo

dos 3,4 quilômetros que ligam a Praça Roosevelt ao bairro de Perdizes, que a cidade está indo de fato ao encontro do futuro (tal como o anjo de Klee).

O espetáculo favorece a manutenção da ordem (DEBORD, 1997). Ao mesmo tempo em que tudo está visível, ou seja, que a cidade vai-se modificando em favor de poucos e contra os que nela vivem — a apreciação crítica acaba tendendo ao voyeurismo, favorecendo a normalização do que afinal é visto:

Toda vez que ele chegava a ***, a primeira coisa que sua mãe fazia era levá-lo ao terraço (ele, com uma saudade indolente, distraída e logo inapetente, teria ido embora sem subir até lá); — Agora vou lhe mostrar as novidades — e indicava as novas construções. — Ali os Sampieri estão levantando mais um andar, aquele lá é o prédio novo de uma pessoa de Novara, e as freiras, até as freiras — lembra o jardim com bambus que a gente via lá embaixo? —, agora veja o buraco que elas fizeram, quem sabe quantos andares vão querer erguer com essas fundações! E a araucária da vila Van Moen, a mais linda da Riviera: agora a empresa Baudino comprou toda a área, e uma árvore que devia ter sido tombada pela prefeitura virou madeira de lenha; aliás, seria impossível transplantá-la, quem sabe até onde iam as raízes. Agora venha ver desse lado: a gente já não tinha vista para o nascente, mas veja o novo telhado que apareceu; pois bem, agora o sol da manhã chega meia hora depois. (CALVINO, 2011, p. 8-9).

A normalização como passo para a oportunidade

A normalização permite que o compromisso com a *vontade de cidade* (SARLO, 2014) se esvaia. Se não é possível interagir com a cidade, ou se essa interação com a cidade é dificultada, sendo custoso colocar-se na contramão desse programa neoliberal que se instala, a normalização permite que se antevejam oportunidades financeiras que aplaquem a *falta de cidade*:

No entanto, a visão de uma cidade que era sua e que estava afundando daquele jeito no cimento, sem que ele nunca a tivesse realmente possuído, feria Quinto. Mas é preciso dizer que ele era um adepto do historicismo, um homem avesso a melancolias, viajado etc., enfim, não se importava nada com aquilo! Estava pronto a exercer violências ainda mais duras, ele, em pessoa, e sobre a própria vida.

[...]

A frase “Se todos estão construindo, por que a gente não constrói também?”, que ele lançara ali, num dia em que conversava com Ampelio na presença da mãe, e a exclamação dela, com as mãos erguidas às ténporas: — Pelo amor de Deus! Coitado do nosso jardim! —, tinham sido a semente de uma série já longa de discussões, projetos, cálculos, pesquisas, tratativas. E agora Quinto voltava à cidade natal justamente para dar início a uma especulação imobiliária. (CALVINO, 2011, p. 9-10).

O entendimento da engrenagem

Se Italo Calvino procura captar a engrenagem da especulação imobiliária a partir do microcosmo familiar de Quinto, representado por sua *** natal, em seu livro *Por uma economia política da cidade: o caso de São Paulo*, publicado originalmente em 1994, o geógrafo Milton Santos (2009) se debruça sobre as estatísticas para tentar interpretar a capital paulistana, uma esfinge que é “cidade abastada e cidade pobre”, ambas a formar “uma só cidade” (SANTOS, 2009, p. 14), para então compreender a dinâmica da especulação.

Conforme São Paulo internacionaliza sua economia, explica Milton Santos, vai-se acentuando uma concentração financeira e econômica, a qual leva à alteração das funções urbanas e à modificação brutal da lógica interna da cidade. As necessidades do espaço também mudam, “tanto em função dos requisitos da produção como da circulação mais exigente de rapidez” (SANTOS, 2009, p. 46). Com o passar do tempo, mais o espaço precisa ser preparado de modo específico para a produção. “A cidade deixa de ser o lugar adequado para a produção moderna, sendo necessário acrescentar outras áreas” (SANTOS, 2009, p. 46). Do mesmo modo, novas vias de circulação têm de ser criadas para que a produção seja escoada.

A contínua necessidade de modificação da cidade para a reconstrução do espaço urbano faz com que “o erário” seja “chamado a ter despesas sempre maiores, toda vez que a cidade se torna inviável para o grande capital” (SANTOS, 2009, p. 46), num jogo com o mercado que faz com que a cidade se torne ciclicamente inviabilizada e reaviabilizada, “aumentando a superfície urbana, útil aos grandes capitais, estendendo a área urbana de forma específica, de

maneira a permitir as condições exigidas pelas grandes firmas em matéria de espaço geográfico” (SANTOS, 2009, p. 46).

A engrenagem que transfere a cidade das pessoas às corporações é assim explicada por Milton Santos:

O espaço das grandes firmas é um espaço particular, especial, organizado de forma específica, ao passo que a cidade tomada como um todo vai mudando de função. Desse modo, não basta atribuir o aumento do tamanho urbano apenas à lógica dos vazios especulativos, pois também temos de considerar a lógica espacial das grandes firmas. (SANTOS, 2009, p. 46).

O processo é cíclico e sempre reavaliado. Quando a cidade vai de novo se tornando “deseconômica”, para seguirmos com Milton Santos, “faz-se um novo plano urbano ou remenda-se o já existente, de modo a criar novas economias urbanas, de aglomeração, ou o que seja, viabilizando, de novo, a produção” (SANTOS, 2009, p. 47). Enquanto atividades menos nobres se instalam em áreas abandonadas pelas grandes companhias, estas seguem em busca de se reposicionar dentro da cidade de modo privilegiado.

Se, quando confrontado por José Celso Martinez Corrêa com a reivindicação da construção do Parque do Bixiga para a cidade, em vez da autorização para o erguimento de novas torres comerciais, o prefeito de São Paulo diz categoricamente não ter dinheiro, o que o gestor da cidade faz, em outras palavras, é manter-se fiel à lógica empresarial que fez com que São Paulo se tornasse ao mesmo tempo “uma metrópole internacional e uma metrópole involuída” (SANTOS, 2009, p. 15). Ou, nos dizeres de Milton Santos:

Retomando o exemplo de São Paulo, verificamos que a crise urbana também se revela através da necessidade de investimentos maciços sempre maiores para “reabilitar” a cidade, em contraste com a proclamada incapacidade do poder público para efetivar esses investimentos. Não é bastante realçado o fato de que a realização desses investimentos significa a impossibilidade de oferecer à população os serviços sociais que ela espera e de que precisa. Como a cidade se torna, cada vez mais, um espaço que se organiza para abrigar as grandes firmas, isso reduz os recursos públicos possíveis de

serem destinados à população, agravando a crise social. (SANTOS, 2009, p. 47).

E, voltando a Quinto e seus planos para o terreno familiar, num modelo que em tudo se aplica a São Paulo, assim se prossegue no entendimento da lógica da especulação imobiliária:

Assim ele percebia que, nessa maldade tão desproporcional da nação contra uma família carente de recursos, agia com lógica luminosa aquilo que, em linguajar jurídico, costuma chamar-se “o entendimento do legislador”: golpear os capitais improdutivos, e quem não consegue ou não tem vontade de fazê-los render que se vire.

(...)

“Todos estão fazendo isso: para pagar os impostos, precisam vender alguma coisa” (em que o “todos” evidentemente significava “todos aqueles como vocês”, isto é, velhas famílias de proprietário de pequenos olivais improdutivos ou de casas com aluguéis suspensos) (...). (CALVINO, 2011, p. 13).

Para os demais, já destituídos de terra, tem-se o que, nas grades de Abelardo I ou na “drogalândia” sugerida pelo assessor de Abravanel I, assim explica Milton Santos:

As grandes cidades do Terceiro Mundo são repositórios, ao mesmo tempo, dos elementos da modernidade e de uma grande massa de deserdados, gerados, em boa parte, como função dessa mesma modernização que, assim, vê acentuado seu caráter perverso. (SANTOS, 2009, p. 48).

Se os despossuídos não têm o que fazer senão assistirem em movimento errático ao chão se recusar a ficar parado (BAUMAN, 2001), aos mais fracos na disputa pela terra cabe-lhes encontrar personagens como Caisotti, o especulador que se colocaria como alternativa aos planos de Quinto, que “punha tudo num plano conciliatório, vago e procrastinador” (CALVINO, 2011, p. 13). Na grande engrenagem, especuladores como Caisotti são apenas a ponta de contato entre uma pequena especulação, que age no plano local, e uma ampla especulação anônima que define regras e, mais que cidades, modifica modos de vida.

Se a negociação é sempre inflexível,

— Então, como eu já disse à senhora sua mãe, se houver um passo de sua parte, eu também dou um passo, e nos encontramos no meio do caminho. Minha oferta é a mesma.

— É muito baixa — disse Quinto, embora já estivesse decidido a aceitá-la. (CALVINO, 2011, p. 17),

a dinâmica também se repete sempre:

Era um homem do campo, o tal Caisotti, que depois da guerra se metera a construir e tinha sempre três ou quatro canteiros de obra em atividade: comprava uma área, levantava um prédio tão alto quanto permitissem os regulamentos da prefeitura e com o maior número de apartamentos que coubesse nele, vendia esses apartamentos enquanto ainda estavam em construção, terminava de qualquer jeito e com o dinheiro obtido comprava imediatamente outras áreas a serem construídas. (CALVINO, 2011, p. 16).

E, nisso, Italo Calvino (2011) e Milton Santos (2009) também coincidem: o que um lê ficcionalmente na hipotética ***, o outro comprova estatisticamente em São Paulo. Seja no plano local, seja no plano global, a especulação vai criando uma proliferação de cidades em camadas. É do conflito que não se extingue mesmo com a vitória, ora de um oponente, ora de outro, com suas visões de cidade que vão se sobrepondo, complementando, anulando, que ocorre o que ocorre em São Paulo, em *** ou em outra cidade de Calvino, Berenice:

Pelo meu discurso, pode-se tirar a conclusão de que a verdadeira Berenice é uma sucessão no tempo de cidades diferentes, alternadamente justas e injustas. Mas o que eu queria observar é outra coisa: que todas as futuras Berenices já estão presentes neste instante, contidas uma dentro da outra, apertadas espremidas inseparáveis. (CALVINO, 1990, p. 147).

Se Berenice é, como parece, a origem e o destino do anjo de Paul Klee (na leitura de Walter Benjamin [2012]), resta-nos tentar localizar outras cidades que, tendo em si Berenice, são também novas possibilidades de existência.

Institucionalização e não institucionalização

Durante várias cenas do filme sueco *The Square* (ÖSTLUND, 2017), é possível reparar em uma tela de grandes dimensões a presença de um homem forte, de aparência simiesca, que se apresenta à câmera, com suas caretas e provocações. Ele está preso? Os visitantes da exposição estamos livres?

Noutra passagem, um lauto jantar é servido a um seletto grupo de apoiadores do mesmo museu que abriga a instalação. Quando tudo está pronto para que o consumo finalmente se dê, o mesmo homem simiesco presente no vídeo reaparece em carne e osso, em meio aos comensais. Se no começo tudo é divertido — museus são incompreensíveis, divertidos ou servem comida em seus *happenings*, sugere outra passagem —, a interpretação do ator meio homem, meio macaco vai se tornando mais e mais insuportável àqueles (nós), desejosos do espaço institucional enquanto espaço de entretenimento, ou de um incômodo domesticado, suportável. “Ali, o retorno do selvagem e da improvisação devolvem o problema como bofetada: se a arte ainda se define como inquietação, ela seria possível no mundo do consumo satisfeito?” (CARLOS, 2017, *on-line*).

Em outra passagem do mesmo filme, o curador-chefe do museu, enquanto pensa na instalação *The Square* — um pequeno quadrado demarcado em frente ao museu, planejado para ser um espaço de acolhimento e de diálogo irrestritos em meio à selvageria e/ou indiferença da cidade —, tem sua carteira e celular furtados num jogo de cena que se dá justamente numa praça pública em que não há nem acolhimento, nem diálogo espontâneos. Ao curador do museu, lhe é forçada a interação com o mundo real (que ocorre fora das dimensões do espaço protegido) e os espectadores somos apresentados a uma outra Suécia, em que a desigualdade também reina.

O espaço cultural institucional, para captar mais atenção, mais *likes*, mais público, mais apoio financeiro, também precisa se render ao marketing das redes sociais digitais. Numa dessas definições, tomada com a ausência de critério que beira ao muito cômico — não fosse tão identificável, nas esferas de decisão várias —, dois jovens *videomakers* criam uma peça destinada a viralizar. Porque apatetados, ninguém lhes dá muito crédito, mas o fato é que o vídeo publicitário

que tem por finalidade divulgar a nova instalação *The Square* (a do quadrado que busca o entendimento no espaço público) obtém a atenção maciça do público virtual, com milhares de *views*, nova métrica que faz diferenciar o que existe do que não existe. No vídeo, uma criança loira, com aparência de moradora de rua, é explodida dentro do quadrado, em praça pública, num esforço de realidade para mostrar, pelo caminho da oposição, que aquela experiência sugerida pela instalação é, mais que desejada, uma urgência desses tempos sombrios. A reação do público (virtual e real, estimulada pela imprensa e pelas redes sociais) é violenta, e a reação do conselho do museu está dentro da zona de conforto esperada: a demissão de seu omissor curador, que também já se vira, noutro momento, às voltas com a necessidade de “refazer” outra instalação, que fora para o lixo por engano do faxineiro.

Fica patente, pelo caminho do ridículo, o sentimento de inadequação do curador em relação ao mundo que se dá fora do museu, em tudo similar ao contrário: que reação esperar do público de arte contemporânea quando dentro?

Em todos os casos, tem-se um desconforto próprio dos limites do pensamento crítico dentro do espaço institucional. O espetáculo toma conta do espaço, levando mesmo a um entendimento prévio sobre sua função. Quando isso é posto em xeque, quer por esforços midiáticos — no caso da explosão inconsequente —, quer por potência artística — no caso do descontrole do ator simiesco —, em ambos casos não nos vemos preparados para lidar com o que foge ao *script*.

Estratégias e táticas

Em seu livro *A invenção do cotidiano*, publicado originalmente em 1980, o historiador francês Michel de Certeau (1998) oferece uma diferenciação de *estratégia* e *tática* que julgamos fundamental aos domínios deste trabalho, pelo fato de nos permitir identificar o que é estratégico como sendo algo que está no plano institucional e o que é tático como sendo algo que se desloca no plano não institucional.

Retornar textualmente a De Certeau nos auxiliará na compreensão de como operam os sujeitos da cidade dentro do próprio território em conflito.

(1) Estratégia

Chamo de *estratégia* o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma *exterioridade* de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc.). Como na administração de empresas, toda racionalização “estratégica” procura em primeiro lugar distinguir de um “ambiente” um “próprio”, isto é, o lugar do poder e do querer próprios. Gesto cartesiano, quem sabe: circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro. Gesto de modernidade científica, política ou militar. (DE CERTEAU, 1998, p. 99).

(2) Tática

Chamo de *tática* a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, como dizia von Bülow, e no espaço por ele controlado. Ela não tem portanto a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no vivo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. Em suma, a tática é a arte do fraco. (DE CERTEAU, 1998, p. 100-101).

Por meio dessas definições, também é possível perceber que o que é do plano estratégico e o que é do plano tático muitas vezes se evidenciam como oposições, mas por vezes se misturam, conforme se dá o jogo de forças.

Se a Prefeitura de São Paulo e o Grupo Silvio Santos estão claramente no plano estratégico, em operação afinada em sua visão de cidade, no que tange ao território em conflito na região do Teatro Oficina, e se a mobilização construída em torno do Teatro de José Celso Martinez Corrêa opera claramente no plano tático — articulando-se com outros atores e causas sociais locais —, uma aproximação entre o SESC e o Teatro Oficina demonstra que uma instituição que opera estrategicamente também pode operar junto com ações não institucionais que operem taticamente, permitindo inclusive que a emergência de movimentações táticas possa alterar suas estratégias — entendendo nesse movimento que o SESC pode incorporar o resultado de determinadas táticas na revisão de sua estratégia, num exercício dialético.

Em outras palavras, queremos defender que, conforme o jogo de forças que se coloca, a *vontade de cidade* (SARLO, 2014) pode fazer com que a estratégia opere junto com a tática com o intento de abalar o que é *hegemônico* (LINS RIBEIRO, 2014) ou supra-estratégico.

Ao associarmos o que é institucional ao que é estratégico e que reduz a surpresa, e o que é não institucional como algo ligado ao que é tático e que favorece a surpresa, entendemos que isso não impede a localização de um terceiro lugar — ou “entre-lugar” (BHABHA, 2014) —, expresso por situações como a descrita acima, em que uma instituição como o SESC pode se aliar a uma ação não institucional (como a defesa cultural do bairro do Bixiga) em prol de uma maior vontade de cidade (SARLO, 2014), ou da reafirmação — afinal estratégica — de que está entre suas funções operar pelo *dissenso* (RANCIÈRE, 2012), permitindo assim a emergência do outro de si mesmo (BHABHA, 2014).

Consenso e dissenso

Há, nos eventos que vimos analisando aqui, uma dinâmica que se vai estabelecendo em direção à mercantilização do espaço público de São Paulo. Isso é possível de notar nos esforços especulativos que foram e vão modificando

a região central sobre a qual nos debruçamos. O valor de *troca* sobrepõe-se ao de *uso* (LEFEBVRE, 2001; SANTOS, 2009). Os espaços vazios da cidade, escassos, vão sendo canalizados para a especulação (a exceção confirma a regra). Esse movimento se inicia com operações urbanas principiadas no poder público, porque demandadas pelas corporações, e efetivamente conduzidas por estas, por meio de parcerias obscuras ou licitações viciadas. “Cada parcela do território urbano é valorizada (ou desvalorizada) em virtude de um jogo de poder exercido ou consentido pelo Estado”, diz Milton Santos (2009, p, 122).

As regiões são “reurbanizadas”. Uma pracialidade (QUEIROGA, 2012) como o Largo da Batata transforma-se, de entreposto comercial popular com intensa circulação de pessoas provenientes de realidades sociais diversas, em uma larga extensão sem uso, mera conexão entre o bairro rico e o metrô, com metro quadrado valorizado, e que assiste à verticalização de seus espaços e à substituição de seus antigos moradores por outros, mais ricos, ou então que passam a ir ao bairro apenas para trabalhar, para comprar ou para desfrutar de atividades de entretenimento ou lazer, sem necessariamente estabelecerem vínculo com o bairro, porque este se torna principalmente comercial ou voltado à prestação de serviços especializados.

Numa situação como essa, o consenso é definido pelo poder público que se associa com a iniciativa privada para modificar a cidade não em prol dos anseios dos cidadãos, mas exclusivamente de sua faceta *consumidora*, numa opção que leva a consequências negativas para o próprio modelo de cidade.

Consenso, aqui, é entendido como “uma política que evita ou elude as diferenças ou divisões de opinião numa tentativa de ‘consolidar o centro’ ou ‘chegar a um termo médio’” (WILLIAMS, 2007, p. 107), designando

a fuga deliberada de conflitos básicos de princípio, mas também um processo no qual certas questões eram efetivamente excluídas da discussão política — não porque houvesse real concordância sobre elas, tampouco porque a coalizão chegara a alguma acomodação, mas porque, ao buscar o “meio-termo” que os partidos lutariam por alcançar, não havia espaço para questões já não importantes (ou porque se encontravam a alguma distância física da vida cotidiana normal — remotas ou alheias a ela —, ou porque seus efeitos eram de longo

prazo, ou porque **afetavam apenas as minorias**). (WILLIAMS, 2007, p. 108; o destaque é nosso).

Ou, ainda, significando o próprio “desaparecimento da política”:

[...] o consenso é um certo regime do sensível. É o regime em que as partes já estão pressupostamente dadas, sua comunidade constituída e o cálculo de sua palavra idêntica à sua performance linguística. O que o consenso pressupõe portanto é o desaparecimento de toda distância entre a parte de um litígio e a parte da sociedade. É o desaparecimento do dispositivo da aparência, do erro de cálculo e do litígio abertos pelo nome do povo e pelo vazio de sua liberdade. É, em suma, o desaparecimento da política. (RANCIÈRE, 1996, p. 105).

O consenso pode ser expresso, ainda, se continuarmos a pensar com Jacques Rancière (2012) — adaptando seu pensamento sobre o teatro para a cidade (que não é senão outra escala de teatro)⁴⁶ —, a partir de uma postura passiva na interação com o espaço, de espectador, colocando-se num plano distanciado, de *voyeur*. Quando o cidadão tem o olhar de espectador, explica Rancière, este “olhar é o contrário de conhecer” (RANCIÈRE, 2012, p. 8); é um olhar que ignora o processo de produção (da própria cidade), um olhar que se opõe ao agir, que é imóvel. “Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir”, diz Rancière (2012, p. 8).

Já dissenso, ao contrário, dispensa o apaziguamento e o espetáculo (DEBORD, 1997; RANCIÈRE, 2012), e expressa o desejo por conhecer, por intervir, por emancipar (o espectador, o cidadão, a comunidade):

⁴⁶ Para o sociólogo francês, “o teatro é o lugar onde uma ação é levada à sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar” (RANCIÈRE, 2012, p. 9). No mesmo texto, ele cita a apresentação da *Sommerakademie* de Bertolt Brecht: “O teatro continua sendo o único lugar de confrontação do público consigo mesmo como coletividade” (BRECHT *apud* RANCIÈRE, 2012, p. 11). Se pensarmos nessas definições como figuras de linguagem — por exemplo, como uma metonímia, que brinca com a escala (a parte pelo todo) —, poderíamos ter aí uma provocativa definição de *cidade dissensual*. É o mesmo Rancière quem comenta em sua obra a potência da performance, que tem o poder de abolir a distância entre ator e espectador, “deslocando a performance para outros lugares, identificando-a com a tomada de posse da rua, da cidade ou da vida” (RANCIÈRE, 2012, p. 19).

Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. (RANCIÈRE, 2012, p. 48-49).

Como sintetiza Vera Pallamin (2015) em seu livro *Arte, cultura e cidade*, em que a autora dialoga diretamente com Rancière, trata-se de uma tensão entre *autonomia e heteronomia*.

Em *Consumidores e cidadãos*, obra em que Néstor García Canclini (2008) se ocupa da polarização que vai continuamente afastando os termos expressos no título, o antropólogo argentino delineia como a própria noção de *cidade* foi-se modificando em função de outro deslocamento que se dá *na* cidade, “a passagem da origem latino-europeia para um ‘destino’ norte-americano”, o qual “modificou não só as sociedades latino-americanas, mas também as ciências sociais, as artes e as referências de autoridade e prestígio na cultura de massa” (CANCLINI, 2008, p. 15). “Em menos de cinquenta anos”, explica ele,

as capitais de nosso pensamento e de nossa estética deixaram de ser Paris, Londres e, em menor medida, Madri, Milão, ou Berlim, porque seus lugares no imaginário regional foram ocupados por Nova York, para as elites intelectuais; Miami e Los Angeles, para o turismo de classe média; Califórnia, Texas, Nova York e Chicago, para os trabalhos que emigram.

É um dado revelador da perda de importância da cidade em sua concepção europeia, como núcleo da vida cívica e comercial, acadêmica e artística, que as ‘metrópoles’ estadunidenses de muitos latino-americanos nem sequer sejam cidades: os universitários preferem viver em Stanford, Duke ou Iowa, *campus* sem cidades, do que conhecer as grandes urbes norte-americanas. Os setores médios apontam suas fantasias para a Disneylândia ou Disneyworld, e para os *shopping centers* que, mesmo quando estão dentro de cidades, propõem itinerários desurbanizadores, que só persistem em umas

poucas exceções norte-americanas, como Nova York ou São Francisco.

O que tem isto a ver com a desintegração das megacidades (e de tantas cidades médias) latino-americanas, México e São Paulo, Lima e Bogotá? (...) As grandes cidades do continente, que os governos e os migrantes camponeses imaginavam até há poucos anos como avanços de nossa modernização, são hoje os cenários caóticos de mercados informais nos quais multidões procuram sobreviver sob formas arcaicas de exploração, ou nas redes da solidariedade ou da violência. (CANCLINI, 2008, p. 15-16).

Isso equivale a dizer que a contínua substituição do papel de *cidadão* pelo de *consumidor*, fenômeno que se dá principalmente nas grandes cidades — e, ao que nos toca, especialmente entre nós, oriundos dos países latino-americanos —, não nos permite ainda ler o consumo na chave que o antropólogo procurará defender como alternativa em seu livro⁴⁷, ou seja,

o consumo não como simples cenário de gastos inúteis e impulsos irracionais, mas como espaço que serve para pensar, e no qual se organiza grande parte da racionalidade econômica, sociopolítica e psicológica nas sociedades” (CANCLINI, 2008, p. 14).

Ocorre, ao contrário, o que detecta o geógrafo Milton Santos:

Quando se confundem cidadão e consumidor, a educação, a moradia, a saúde, o lazer aparecem como conquistas pessoais e não como direitos sociais. Até mesmo a política passa a ser uma função do consumo. Essa segunda natureza vai tomando lugar sempre maior em cada indivíduo, o lugar do cidadão vai ficando menor, e até mesmo a vontade de se tornar um cidadão por inteiro se reduz. (SANTOS, 2012, p. 155).

O resultado, porém, não está completamente dado. E o consenso, quanto mais se insinua como inescapável, quanto mais se vê em posição hegemônica (LINS RIBEIRO, 2014), mais se vê desafiado pelo dissenso, ou seja, por visões outras, parciais, com diversos graus de contrariedade a essa visão tida como

⁴⁷ “Talvez seja hora de nos emanciparmos do desencanto” (CANCLINI, 2008, p. 226).

única ou hegemônica — é também Milton Santos quem alerta: “Dizer, por exemplo, que as cidades se põem sobretudo ao serviço do capital é apenas um discurso” (SANTOS, 2009, p. 122). Quanto mais se direciona para um uso, mais se evidencia um contra-uso (PROENÇA LEITE, 2007).

Exemplos em São Paulo, embora pudessem ser mais, podem ser quatro, todos eles já contextualizados aqui em páginas anteriores: (1) o Minhocão, uma obra viária que privilegiava o carro e fora construída em tempo recorde, com grande promiscuidade entre o poder público e a iniciativa privada, que, com o passar dos anos, levou ao enfraquecimento da cidade, reduzindo seu valor de uso, sua diversidade, e pondo no lugar um processo de decadência que, cerca de 20 anos depois, com a proposição de um novo uso — a princípio, com intenção apenas recreativa —, desembocaria, passados outros 20 anos, num contra-uso inescapável que tenderia a aposentar o uso rodoviário em prol de uma modificação de uso, como palco de manifestações em prol da cidade e como desejo de parque; (2) o Largo da Batata, um antigo centro comercial, a primeira centralidade fora do Centro de São Paulo, que veria sua diversidade reduzida, no final dos anos 1990, com a intenção de reconfigurá-lo em direção aos usos de uma região vizinha, a da Avenida Faria Lima, ou “Nova” Faria Lima, que se ligaria ainda a outra região vizinha e de metro quadrado caro, a da Avenida Engenheiro Luís Carlos Berrini, conhecida por seus edifícios altos, envidraçados e de uso comercial. A praça em questão passou por uma “revitalização” de mais de 15 anos e foi entregue à cidade como um grande tabuleiro de pedraria. Foi necessário que a população vizinha, e depois, pouco a pouco, a cidade mesma, em sua diversidade, a ocupasse, ampliasse seus usos e a recolocasse no mapa dos seus usos, também a partir de um contra-uso ao que fora planejado; (3) a região da Luz, perímetro que concentra uma série de edifícios com enorme importância histórica e cultural, que, se teve sua vizinhança ocupada por antigos barões do café (decadentes), nas mansões dos Campos Elíseos (transformadas depois em cortiços), posteriormente viu o transporte rodoviário substituir o transporte ferroviário e, mais que isso, modificar essa parcela da cidade, antes rica e uniforme, depois mais diversificada e mais e mais empobrecida. O mesmo transporte (ferroviário) que trouxe diversidade imprevista à região (vide o bairro do Bom Retiro, de nome autoexplicativo, com seus judeus, árabes, poloneses e gregos que conviviam ainda num plano de

certo diálogo com a paulistanidade rica de outrora, propiciou, por meio do uso rodoviário, o contato com outras populações, provenientes de outras localidades (Nordeste brasileiro, principalmente, embora não só). O bairro foi perdendo seus moradores originais, ao mesmo tempo em que viu surgir uma nova diversidade baseada na desigualdade. O anjo de Klee, conforme subia ia vendo chegarem à região outros grupos: de coreanos, de bolivianos, de africanos. E, principalmente, depois do amontoado de decadência instalado, de usuário de droga barata, o crack. O contra-uso propiciado pela decadência foi o da ilegalidade desesperançada travestida de espaço de comércio perverso; (4) a região do Bixiga, antigo bairro italiano, de arquitetura relevante, principalmente horizontal, berço do teatro paulistano (vide Teatro Brasileiro da Comédia ou Teatro Oficina, entre vários outros), que também veria seus casarões se tornarem cortiços para o abrigo de uma população migrante e pobre, cujo acréscimo de diversidade faria com que os contra-usos se ampliassem por meio de um intenso diálogo com a vida noturna do bairro.

Em todos os casos, há uma tensão entre ideias de cidade, entre operar-se pelo consenso e pelo dissenso. Há uma narrativa hegemônica planejada pelos atores provenientes da iniciativa privada que, suscetível ao dinamismo próprio da cidade, se articula com governos de orientação conservadora ou ultraliberal (que aqui parecem se encontrar) para pôr em marcha um projeto marcado pelo valor de troca (LEFEBVRE, 2001; SANTOS, 2009). Esse consenso, porém, se vê desafiado por dissensos vários, que significam na prática uma contra-movimentação ligada ao fortalecimento do valor de uso da cidade (LEFEBVRE, 2011). Esse contra-uso (PROENÇA LEITE, 2007), difuso, principalmente popular, acabará levando a um seguimento na disputa pelo uso da cidade.

Inscrição e circulação

Em artigo no qual analisa a ocupação contemporânea do espaço público em São Paulo, a pesquisadora Teresa Caldeira (2012) oferece uma série de exemplos que explicitam esses novos usos e contra-usos, em que as articulações e rearticulações que acontecem na cidade transformam-na, não no sentido de eliminar suas desigualdades, nem de reduzi-las, mas ao contrário na perspectiva de lhes dar extraordinária visibilidade.

A pesquisadora trabalha com duas categorias: *inscrição* e *circulação*. Na categoria de *inscrição*, estão aqueles atores sociais que inscrevem seus nomes — suas marcas — na cidade, normalmente contrariando a ordem: são os pixadores e grafiteiros. Na categoria da *circulação*, estão aqueles que circulam pela cidade, tornando ainda menos válida a oposição centro-periferia⁴⁸, se tomada como estanque. São os *office-boys* e *motoboys*. São os *rappers* e *breakers*. São os skatistas, os ciclistas, os praticantes de *parkour*. São aqueles que, por razões e bandeiras várias, militam por uma livre-circulação pela cidade, opondo-se às catracas ou exigindo seu “passe-livre” por elas.

Diferentemente do *flâneur* de fins do século XIX e começo do século XX, proveniente das classes mais abastadas e disposto a conhecer a cidade “por dentro” (tal como fizesse um mergulho na “realidade”) — e tudo o que ela tem de diferente de si mesmo —, estamos diante de outro *flâneur*.

Esses *flâneurs* originários das margens de uma sociedade marcada por enorme desigualdade afirmam por fim seu direito a transitar pela cidade, contemplá-la dos pontos mais altos, produzir seus signos, representar a si mesmos e influir em sua esfera pública. [...]

Recusam pagar pelo transporte coletivo, ameaçando quem insiste em cobrar o valor da passagem, e ainda costumam se unir a torcedores que danificam carros e prédios a caminho dos estádios de futebol. Às vezes, seu comportamento desemboca na criminalidade explícita, uma opção sempre viável em várias regiões da cidade. (CALDEIRA, 2012, p. 64).

Por certo, é irresistível pensar, como contraposição à imagem contemporânea do *flâneur* proposta por Teresa Caldeira, naquela construída pelo escritor carioca João do Rio (1881-1921), que, sem renunciar ao fraque, vai com a alma conhecer o submundo carioca. Por exemplo, o formado, entre outros

⁴⁸ Ambas categorias — *inscrição* e *circulação* — reúnem, segundo Caldeira (2012) *performers* urbanos. “Consideram a cidade inteira uma tela, mesmo que concentrem as pixações no centro, ponto crucial de encontros e valorizado pela maior visibilidade dos pixos. O centro também é uma região privilegiada por skatistas, rappers e praticantes de break, que ali costumam se encontrar, muitas vezes nas proximidades das estações de metrô. Assim, em função de sua extrema mobilidade e de suas práticas espaciais, esses *performers* urbanos acabam rompendo a dicotomia centro-periferia há muito subjacente às análises e vivências urbanas de moradores e cientistas sociais” (CALDEIRA, 2012, p. 59).

“diferentes”⁴⁹, por Madrugada, o *tatuado*, que “tem estado na cadeia várias vezes por questões e barulhos”:

Homem tão interessante [que] guarda no corpo a síntese dos emblemas das marcações — um Cristo no peito, uma cobra na perna, o signo de Salomão, as cinco chagas, a sereia e, no braço esquerdo, o campo das próprias conquistas. Esse braço é o prolongamento ideográfico do seu monte de Vênus onde a quiromancia vê as batalhas do amor. (RIO, 2008, p. 65-66).

Mais de cem anos depois, a tatuagem ressurge como símbolo de *inscrição* e de *circulação*. Pensada como marca na cidade, a tatuagem contemporânea ao mesmo tempo inscreve os “diferentes” na cidade e serve de mapa para que estes por ela circulem.

O *flâneur* carioca João do Rio, que saía às ruas com tamanha voracidade para construir mapas ainda hoje válidos para a decifração da relação da cidade com os seus cidadãos mais desfavorecidos — cuja atualidade, não há dúvida, reside em sua escrita atenta, como se fosse uma auscultação —, o fazia com tanta desenvoltura especialmente por sua condição social: era jornalista e escritor bem-sucedido, moderno, pertencente à ABL, o que lhe permitia ir às ruas com tamanha entrega apesar de outra condição sua — lembremo-nos que, à época do escritor, ser negro e homossexual na cidade do Rio de Janeiro, ou em qualquer cidade, era algo que vedava a *circulação* e levava à *auto-inscrição*, o que de certo modo ainda acontece. Porém, o que, em seu caso, também potencializava a escuta, numa direção impossível, por exemplo, a outro escritor afrodescendente, Machado de Assis, mais preocupado com sua vida burguesa (e, claro, em deslindá-la com primor).

Quando hoje em dia estar circunscrito a uma minoria (social, cultural, étnica) não impede a circulação e a inscrição, é importante frisar, isso se deve à modificação fundamental operada por dentro por esses novos *flâneurs*. Ou porque a ocuparam e ocupam à força, o que é verdade, ou porque, de tanto

⁴⁹ Usamos “diferentes”, aqui, pensando no duplo uso da palavra: o “diferente” que não é assimilado pelo que a cidade tem de dominante ou hegemônico e o “diferente” na perspectiva que nos interessa, que é a de Néstor García Canclini (2004), em seu livro *Diferentes, desiguais e desconectados*, segundo a qual seria tarefa contemporânea não só reconhecer a “diferença”, como corrigir as desigualdades e promover a “conexão”.

ocuparem à força, passaram a garantir o seu *direito à cidade* (LEFEBVRE, 2001), embora sempre de modo frágil.

A ocupação da centralidade da cidade pelos “diferentes” — que se dá pelos *flâneurs* contemporâneos (CALDEIRA, 2012), expressa o que o próprio João do Rio nem sonharia: é o próprio Madrugá quem, hoje, narra sua história — por meio da *inscrição* e da *circulação* incessantes pelo espaço público.

A reação ao contra-uso. E a contrarreação

Por vezes, o contra-uso da cidade dará munição para as mesmas forças hegemônicas. Senão, vejamos: (1) a promessa de Parque Minhocão, conquistada pela tática e pelo contra-uso, leva a uma redefinição dos edifícios vizinhos e à possibilidade de expulsão dos antigos moradores, abrindo novo espaço para a especulação imobiliária; (2) a ocupação do Largo da Batata pela população (em manifestações, intervenções, *shows*, plantações ou construção de mobiliário) acaba sinalizando ao poder público da vez, em 2017, a possibilidade de loteamento do Largo a empresas da região, num esforço de padronização e higienização da Batata; (3) os esforços de construção de uma “Nova Luz”, em que os edifícios pobres e decadentes seriam demolidos e sua resistente população empurrada para as franjas periféricas, sem que se soubesse o que fazer com os usuários da droga; (4) os esforços de redesenho do bairro do Bixiga, rumo à sua verticalização e ao afastamento dos moradores históricos, privilegiando-se o valor de troca da cidade. Um conflito, em todos os casos, simbolizado pela disputa entre o Grupo Silvio Santos e o Teatro Oficina.

Como é de se esperar, nesse jogo marcado pela tensão e pelo dissenso (RANCIÈRE, 2012), outros contra-usos (PROENÇA LEITE, 2007) se dão, outras táticas (DE CERTEAU, 1998) se aplicam e fortalecem a instabilidade: (1) as conquistas representadas pela ampliação do uso do Minhocão sugerem que uma domesticação — por exemplo, em direção a uma importação de modelo, como a High Line norte-iorquina — não aconteceria sem conflito, no que a complexidade própria da região contribui, afinal, os moradores dos antigos prédios podem até ser paulatinamente expulsos para as periferias da cidade, mas seus moradores de rua não abandonarão as regiões centrais, a menos que por estratégias que incluam a aplicação da violência extrema pelos poderes; (2) o enquadramento do

Largo da Batata, simbolizado pelo hasteamento de uma bandeira do Brasil (em tudo representativa de uma retomada da “ordem”), também se veria desafiada por contra-ataques a essa “ordem” artificial; (3) grupos de teatro acabam se articulando com a população fragilizada da Luz, tanto a estrangeira e pobre, passível de expulsão pela especulação imobiliária, como a dos usuários do crack. Se Zé Celso desafiou Silvio Santos dizendo que ele sabe se entender com a “drogalândia”, essa troca efetivamente ocorre pelos grupos teatrais que agem na “Cracolândia” — e pode avançar em direção a conflitos organizados, tanto por meio de esforços artístico-culturais, como de uma ocupação conflituosa do espaço público; (4) o conflito entre a Arte e a Cultura e a especulação imobiliária, representada pelo embate entre o Oficina e o Grupo SS, pode fortalecer não só a articulação entre os grupos teatrais e os moradores do bairro, incluídos os em situação de rua, como fazer-se notar para a opinião pública como exemplar do debate que se coloca entre os modelos de cidade que se deseja implementar, perseguindo o desejo de Rancière (2011, 2012) de emancipar o espectador e de fazer com que este desperte para o fato de que o que “contempla no espetáculo é a atividade que lhe foi subtraída, é sua própria essência, que se tornou estranha, voltada contra ele, organizadora de um mundo coletivo cuja realidade é a realidade desse desapossamento” (RANCIÈRE, 2012, p. 12).

Nesse processo de emancipação do espectador, reside uma própria metáfora do consumidor que se transforma em cidadão (CANCLINI, 2008); é “a emancipação como reapropriação de uma relação do ser humano consigo mesmo” (RANCIÈRE, 2012, p. 19). Uma aproximação entre arte e política:

O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política. (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

A cada esforço de consenso, derivam esforços de dissenso. Às vezes, uma parte desse dissenso fica tão evidente que dá combustível novo aos esforços por novos consensos. No mais das vezes, significa resistência em prol de causas que não são hegemônicas, mais abertas à defesa do espaço público.

Capítulo 4

A reinvenção da espacialidade em meio à impermanência, a mudança e a surpresa

Outras cidades dentro da cidade

Trabalharemos com quatro eixos principais neste capítulo final. O primeiro deles tratará dos conceitos de centralidade — da *cultura*, principalmente a partir de Stuart Hall (1997), mas também de Teixeira Coelho (2007) — e da *cidade*, a partir de Henri Lefebvre (2001). Ao definirmos centralidade, também estaremos lidando com o que é da ordem do periférico. A esse propósito, nos parece sintetizadora a frase do jornalista britânico Martin Jacques, citado pelo sociólogo jamaicano Stuart Hall: “De tempos em tempos, há um renascimento da energia cultural, **sempre partindo da periferia ao centro**” (JACQUES *apud* HALL, 1997, p. 25; o destaque é nosso)⁵⁰.

Coincidindo com Lefebvre (2001), a intenção será propor que, quanto mais São Paulo abrir seu centro, mais nele estará contido o que não é central. Do mesmo modo, ao falarmos de centralidade da cultura, estaremos reforçando que não se trata da proposição de uma “cultura central” para o centro de São Paulo, ou hegemônica (LINS RIBEIRO, 2014), mas, ao contrário, que a ideia de cidade (LEFEBVRE, 2001) esteja no centro de nossas preocupações, e que nas regiões centrais se manifeste o que é da ordem do diverso.

O segundo eixo é o da serendipidade⁵¹ — a “aptidão, faculdade ou dom de atrair o acontecimento de coisas felizes ou úteis, ou de descobri-las por acaso” (DICIONÁRIO HOUAISS, *on-line*). Trata-se de anglicismo proveniente de *serendipity*, palavra que, de acordo com o *Oxford Dictionary* (e variada bibliografia), foi incorporada ao léxico inglês a partir do escritor britânico Horace

⁵⁰ Em seu artigo para o jornal *The Guardian* (“The Rebel alliance of British talents”), escrito em 20 de fevereiro de 1997, Martin Jacques comenta que “as minorias étnicas agora figuram em nossa vida cultural como nunca” (JACQUES *apud* HALL, 1997, p. 25. Seria possível pensar numa mesma aliança rebelde atuando hoje em dia, nos diversos campos da cultura. Não apenas étnica, mas também a respeito da desigualdade entre os gêneros (e transgêneros), entre outras discussões que, advindas do campo social, adentram na arte e na cultura pelas brechas.

⁵¹ Destaque-se, por recomendação do Prof. Dr. Jaime Oliva (IEB-USP), a partir de sua leitura da versão preliminar deste trabalho.

Walpole (1717-1797). Numa pesquisa que se deixará levar pela serendipidade, localizaremos exemplos de trabalhos científicos que se apropriaram da palavra em seus campos de estudo — da Medicina à Ciência da Computação. Do mesmo modo, buscaremos aproximações do termo com outros, provenientes tanto do Ocidente (*flâneur*), como do Oriente (*Zen* e *satori*). A finalidade será construir um conjunto de definições que nos permitirá pensar na potência das ações que ocorrem nas *brechas* e *contrabrechas* da cidade, ou seja, que se colocam à margem das estratégias institucionais. Tendo definido *serendipidade*, voltaremos a Beatriz Sarlo (2014) e sua análise sobre o papel do *shopping center* na construção de um modelo de anticidade (SANTOS, 2002). De uma perspectiva reversa, procuraremos localizar em Sarlo (2014) o negativo de sua fotografia, estabelecendo relações entre o que ela reflete sobre anticidade e a cultura do *shopping center* e a redescoberta da cidade pela serendipidade, em direção a uma *serendipicidade* (*serendipicity*).

Daí já estaremos no terceiro eixo que utilizaremos neste capítulo: o da tensão na cidade por meio das ações culturais, com o potencial para iluminar suas contradições. Trataremos do *shopping center* (SARLO, 2014) e seus esforços de controle e emulação da “cidade planejada”, que desde 2013 vêm sendo abalados pelos chamados *rolezinhos*, ocupações do espaço público-privado, organizadas via redes sociais, que se colocam como uma espécie de “grito por lazer” (G1, 2014), os quais darão novo passo de significação, identitária, em 2018, com a estreia do filme *Pantera negra*, de maioria negra — tanto entre os atores, como em sua produção técnica (GONÇALVES, 2018). Trataremos dos conflitos entre as ações hegemônicas e não hegemônicas que operam na cidade, revelando o modelo de cidade que se deseja implementar (se mais voltado ao uso ou se mais voltado à troca, voltando a Lefebvre [2001]). A tensão na cidade também estará expressa por meio de um olhar sobre o Carnaval de rua de São Paulo em 2018.

O quarto eixo que trabalharemos neste capítulo tratará especificamente das *brechas* e *contrabrechas* que operam na cidade. Como um organismo vivo, a cidade sempre tentará se adaptar ao modelo que nela se sobrepuser, não necessariamente para se adequar a este, mas também a fim de driblar os limites que se deseja colocar. A intenção será mostrar que, da incapacidade da instituição para lidar com a complexidade da cidade, surgirão *brechas* para

reinvenção da cidade. A dinâmica da própria cidade — e dos agentes de poder (político e econômico) que nela ajam — poderá fazer com que essas *brechas* de reinvenção sejam revertidas a favor do que é institucional, em direção a um apaziguamento ou mercantilização. Até que, com a imprevisibilidade do chão que se move a cada abalo da placa tectônica, surjam *contrabrechas*, num modelo de contínuo acomodamento e tensão de forças que dialoga com o que já identificou Raymond Williams (2000) a respeito das relações socioculturais, as quais operam em três níveis dinâmicos e não excludentes e que se rebatem, ecoam, continuamente: “dominante”, “residual” e “emergente”.

Centralidades — da cultura, da cidade

Trataremos a seguir sobre duas visões a respeito de “centralidade” — da “cultura” (HALL, 1997; TEIXEIRA COELHO NETTO, 2007) e da “cidade” (LEFEBVRE, 2001) —, que julgamos complementares para os domínios deste trabalho.

Para Stuart Hall, importante teórico dos Estudos Culturais que, nascido na Jamaica, viveu desde o início de sua idade adulta no Reino Unido, a “centralidade” insere a “cultura” num plano maior e mais amplo — é a cultura como conformadora da sociedade, em especial da sociedade que lhe é contemporânea: sociedade que dá suporte a uma economia global, que tem lugar preponderante nas coisas do mundo e que, por isso, se imiscui nas questões locais, embaralhando-as, adentrando em suas particularidades, tentando pasteurizá-las; não sem que haja reações provenientes do próprio campo cultural.

A “centralidade da cultura” (HALL, 1997) é menos algo que se localiza entre a estratégia e a tática (DE CERTEAU, 1998), um estratagema para chegar-se a algo, que o “algo” em si, o contexto, o ponto de partida e o ponto-fim, sobre o qual as demais análises devem se debruçar. Como já antecipamos, o segundo aspecto da “centralidade da cultura” que trabalharemos, contido no primeiro, é o proposto por José Teixeira Coelho Netto (2007), que, ao propor exemplos de aplicação, torna ainda mais palpável o que propõe Stuart Hall (1997). Um

interpreta o território pelas lentes da cultura (Estudos Culturais), o outro age sobre o território, também pelas lentes da cultura (Política Cultural).

Falar em território nos levará a falar em cidade. E, enquanto formos conceituando “centralidade da cultura” (HALL, 1997), promoveremos diálogos com Henri Lefebvre (2001) para conceituar “centralidade da cidade” e “direito à cidade”, conforme o filósofo e sociólogo francês os propôs em seu livro *O direito à cidade*, publicado no final dos anos 1960.

“O direito à cidade, isto é, à vida urbana, [é a] condição de um humanismo e de uma democracia renovados” (LEFEBVRE, 2001, p. 7).

Stuart Hall (1997) inicia seu texto “A centralidade da cultura: notas sobre a revolução cultural de nosso tempo” se perguntando sobre o porquê de a cultura se localizar no centro de tantas discussões e debates. Embora a cultura sempre tenha sido importante — diz ele — e as ciências humanas e sociais o reconheçam —, os estudos das várias linguagens (literatura, artes, filosofia, religião etc.) nem sempre se perceberam como fazendo parte de “uma cultura”. Embora toda ação social tenha uma dimensão cultural, isto é, uma prática de significação, “disso não decorre, entretanto, que as ciências humanas e sociais tenham sempre dado à ‘cultura’ uma centralidade substantiva ou o peso epistemológico que ela merece” (HALL, 1997, p. 16). Faz-se necessário, segundo o sociólogo, analisar a cultura por dois prismas: o *substantivo* — o lugar da cultura na estrutura — e o *epistemológico* — a posição da cultura em relação às questões de conhecimento. Ao fazer a distinção de tais dimensões que Stuart Hall chegará à conceituação de “centralidade da cultura” e à sua defesa.

O século XX — e Hall (1997) o analisa do ponto de vista de quem vislumbra o século XXI com alguma antecipação (com efeito, o texto permite interpretar questões que nos afligem no final da segunda década deste século obscuro)⁵² — é palco de uma “revolução cultural” no sentido substantivo do

⁵² Stuart Hall morre em 2014, aos 82 anos, o que torna a atualidade de seu texto particularmente perturbadora. Se às vezes nós nos pegamos sem saber como é que, em 2016, 2017, 2018 teríamos demonstrações de visões de mundo tão turvas em tantos países — Brasil e Estados Unidos, para ficarmos em dois países de grandes dimensões, um tido como periférico, outro

termo. As atividades, instituições e práticas culturais se expandem de modo inimaginável. Se não é possível comparar os produtos culturais advindos da revolução tecnológica do final do século XX com as pirâmides egípcias, a arte renascentista ou a milenar sabedoria chinesa, o sociólogo jamaicano diz ter havido, em contraposição, uma mudança de escala e escopo. Se, num primeiro momento, os avanços dessas civilizações geniais afetavam apenas o que estava circunscrito às elites, os avanços de fins do século XX têm impacto mais amplo, porque “seu caráter democrático e popular” (HALL, 1997, p. 17) se faz notar de modo inquestionável e quase instantâneo a um grande número de pessoas, que veem seu modo de vida irremediavelmente alterado (por exemplo, pela internet e tudo o que ela representa — deve-se pensar na “virtualidade”: das notícias, do dinheiro, num ritmo frenético que funciona 24 horas por dia, sete dias por semana⁵³).

Stuart Hall cita o dinamarquês Paul Du Gay: “A vida local é inerentemente deslocada — [...] o local não tem mais uma identidade ‘objetiva’ fora de sua relação com o global” (GAY *apud* HALL, 1997, p. 18). “Um efeito desta compressão espaço-tempo é a tendência à homogeneização cultural”, afirma Hall (1997, p. 18), espírito do tempo que resume com o termo “*McDonaldização* do globo” (numa citação direta a George Ritzer [1993], sociólogo norte-americano que criara a expressão no início dos anos 1990, ao detectar que naqueles anos neoliberais os princípios da cadeia de *fast-food* começavam a se estabelecer também em outros setores da sociedade estadunidense — e não apenas lá)⁵⁴. Se em 2014 o faturamento do McDonald’s caía nos Estados Unidos, sendo sustentado pelo desempenho na Europa (POZZI, 2014), no final da segunda década do século XXI são facilmente localizáveis outras empresas

como central —, quando há tão pouco tempo, digamos 2014, ambos países supunham-se (e talvez supuséssemos também) com algum projeto de futuro um pouco mais democrático ou mais inclusivo (ou ao menos mais multicultural), isto tudo já está no Stuart Hall de 1997.

⁵³ O sociólogo obviamente não cita Jonathan Crary e seu livro *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*, escrito em 2013, um ano antes da morte de Hall, mas o cenário insone composto pelo professor de Arte Moderna da Universidade de Columbia é igualmente assombroso. “24/7 é um tempo de indiferença, contra o qual a fragilidade da vida humana é cada vez mais inadequada, e dentro do qual o sono não é necessário nem inevitável” (CRARY, 2014, p. 19).

⁵⁴ Uma rápida visita a repositórios de livros, sejam eles bibliotecas ou livrarias virtuais, nos permite verificar que o livro *The McDonaldization of society*, que George Ritzer escrevera em 1993, viraria com o tempo ele próprio uma espécie de marca *fast-food* do autor, derivando uma infinidade de livros em que Ritzer voltaria ao termo com abordagens complementares.

globais que poderiam substituir o termo cunhado por Ritzer, que também já não seriam as transnacionais da mídia mencionadas por Hall (CNN, Time Warner, News International) e, num futuro próximo, possivelmente nem as que nos ocorreriam agora.

Porém, a despeito dos esforços de homogeneização, “as consequências desta revolução cultural global não são nem tão uniformes nem tão fáceis de ser previstas” (HALL, 1997, p. 18), e nisso a distância entre seu texto e o momento em que este trabalho é escrito, longe de perder atualidade, ao contrário só se aproxima. É uma característica de nosso tempo, diz ele, que esses processos sejam transmitidos de modo muito irregular.

Assim Stuart Hall explica o porquê da convergência entre global e local apontada anteriormente por Gay (*apud* HALL, 1997):

A cultura global necessita da “diferença” para prosperar — mesmo que apenas para convertê-la em outro produto cultural para o mercado mundial (como, por exemplo, a cozinha étnica). É, portanto, mais provável que produza “simultaneamente” novas identificações [...] “globais” e novas identificações locais do que uma cultura global uniforme e homogênea. O resultado do *mix* cultural, ou sincretismo, atravessando velhas fronteiras, pode não ser a obliteração do velho pelo novo, mas a criação de algumas alternativas híbridas, sintetizando elementos de ambas, mas não redutíveis a nenhuma delas [...]. (HALL, 1997, p. 19).

A mudança cultural global tem ritmo próprio, ditado pela irregularidade do processo, e isso leva a resistências que, se por vezes são positivas, noutras são negativas, “contrárias à cultura global e representam fortes tendências a ‘fechamento’” (HALL, 1997, p. 19). Sua lista de 1997 só faria crescer em 2018:

Por exemplo, o crescimento do fundamentalismo cristão nos EUA, do fundamentalismo islâmico em regiões do Oriente Médio, do fundamentalismo hindu na Índia, o ressurgimento dos nacionalismos étnicos na Europa Central e Oriental, a atitude anti-imigrante e a postura euro-cética de muitas sociedades do ocidente europeu, e o nacionalismo cultural na forma de reafirmações da herança e da tradição [...] embora tão *diferentes* entre si, podem ser considerados

como reações culturais conservadoras, fazendo parte do retrocesso causado pela disseminação da diversidade efetuada pelas forças da globalização cultural. (HALL, 1997, p. 19-20).

Tem-se em Stuart Hall (1997) uma relevante chave de interpretação do porquê de estarmos enfrentando uma onda conservadora global em nossos tempos: os esforços da pasteurização de tudo em nível mundial teriam se colocado em posição hegemônica, enquanto que a cultura global, *intercultural* (CANCLINI, 2004), estaria em posição de resistência.

Sua interpretação, ao mesmo tempo, nos permite compreender a força com que determinadas reações não hegemônicas vão-se colocando de modo tão violento, alcançando grande visibilidade (como exemplo, poderíamos pensar, entre nós, as discussões de gênero) e atuando com enorme desenvoltura:

Queiramos ou não, aproveemos ou não, as novas forças e relações postas em movimento por esse processo estão tornando menos nítidos muitos dos padrões e das tradições do passado. Por bem ou por mal, a cultura é agora um dos elementos mais dinâmicos — e mais imprevisíveis — da mudança histórica no novo milênio. **Não deve nos surpreender, então, que as lutas pelo poder sejam, crescentemente, simbólicas e discursivas**, ao invés de tomar, simplesmente, uma forma física e compulsiva, e que as próprias políticas assumam progressivamente a feição de uma “política cultural”. (HALL, 1997, p. 20; o destaque é nosso).

O cenário construído pelo sociólogo jamaicano ajuda a nos situarmos perante tantas ambivalências que ocorrem no mundo todo.

Da data da escrita desse texto de Stuart Hall para cá, tem-se cerca de 20 anos. Os Estados Unidos foram do democrata Bill Clinton ao republicano George W. Bush, deste ao democrata Barack Obama e, então, ao republicano Donald Trump. Poderíamos pensar numa alternância de poder quase esquemática, com Clinton e Bush II oscilando ideologicamente dentro do previsto (e o segundo atuando, ainda por cima, dentro da imprevista queda das Torres Gêmeas, e tudo o que veio depois), mas a partir de 2008 essa “previsibilidade”, se já entre aspas, irá se tornar completamente impossível.

Tanto Barack Obama foge do estereótipo do presidente norte-americano típico, com amplo domínio da construção de sua imagem e reputação (“quase” como um *pop star*⁵⁵), amplamente apoiadas no simbólico da “cultura”, como Donald Trump se coloca à direita da direita. Mais que o autêntico “branco, anglo-saxão e protestante”, é ainda por cima destemperado e *outsider* num plano até então inimaginável: tanto provém da área empresarial, um “não político” (como outros, portenhos ou paulistanos, mas num grau exacerbado e com muito mais poder), como se coloca como o oposto do que se almeja com a “cultura”. Ambos, no entanto, se aproximam pelo amplo domínio midiático — assumindo papéis simbólicos que, por ofício, antes não lhes competiam diretamente.

No Brasil, como sabemos, tal pista de montanha-russa não seria muito diferente nesse intervalo de quase 20 anos. Quem abrisse um jornal ou acessasse alguma rede social em 2018 veria conviverem em tensa desarmonia artistas transgressores, políticos reacionários, movimentos neoliberais aparentemente não políticos e orquestrações sociais contrárias a tudo o que seja cultural ou artístico (seja o que isto for).

Tal como a lista elaborada por Stuart Hall em 1997, o breve esboço de cenários ambivalentes que fizemos estaria longe de ser conclusivo mesmo que avançássemos em exemplos que ocupassem mais páginas. Tanto porque restrito a dois países (mesmo que continentais e fortemente caleidoscópicos), como porque o próprio mundo foi-se mostrando tão mais complexo quanto a globalização foi dando as suas cartas. Voltar ao filme sueco *The Square* — A arte da discórdia (ÖSTLUND, 2017), por exemplo, nos bastaria para sepultar a ideia de que a situação de rua é uma peculiaridade de países pobres ou está riscada do cotidiano dos nórdicos.

Não devemos permitir que sejamos hipnotizados pela questão das quantidades. A revolução cultural que aqui estamos tentando delinear em suas formas substantivas é igualmente penetrante no nível do microcosmo. A vida cotidiana das pessoas comuns foi revolucionada — novamente, não de forma regular ou homogênea. (HALL, 1997, p. 21).

⁵⁵ Em janeiro de 2018, o ex-presidente norte-americano Barack Obama foi o primeiro entrevistado do apresentador David Letterman em seu programa *O próximo entrevistado dispensa apresentação* (disponível por meio do serviço de assinatura Netflix). O segundo foi o ator George Clooney.

Como vimos em Hall (1997), a despeito dos esforços de homogeneização global, sequer é possível pensar de modo quantitativo dentro desse jogo de forças. Em seu livro *A globalização imaginada*, o antropólogo Néstor García Canclini expõe isso de maneira tão imagética quanto concreta, ao afirmar que “hoje, Davi não sabe onde está Golias” (CANCLINI, 2007, p. 9).

Se formos mais longe, também afirmaremos que o contrário igualmente acontece: se Davi não sabe onde está Golias (pensemos no Google, na Amazon, no Facebook, nas gigantescas estruturas de telemarketing que atendem os Estados Unidos ou a Austrália, mas que estão situados na Índia (até serem extintas pela automatização), Golias também não sabe onde está Davi, nem quantos são os Davis que se articulam em rede contra o gigante.

Trabalho, falta de

Néstor García Canclini muito já se debruçou sobre a falta de perspectiva dos jovens (em especial, os dos países periféricos), muitos deles incluídos na desconfortável categoria *ni-ni* (nem estudam, nem trabalham)⁵⁶. A esse respeito, Stuart Hall cita o arquiteto britânico Richard Rogers:

A maioria de nós pode esperar ser um subempregado ou desempregado, visto que o número de empregos na indústria foi reduzido à metade desde a guerra, e quanto àqueles que têm a sorte de estar bem empregados, meros 50 por cento deles conseguem postos de tempo integral. (ROGERS *apud* HALL, 1997, p. 21).

A precarização do trabalho também está entre as profecias do século XX (a serem) cumpridas no novo século, a despeito das promessas advindas da globalização. “O declínio das perspectivas de ‘carreira’ e dos empregos vitalícios dando lugar ao que tem sido chamado de ‘flexibilidade no emprego’, mas que, frequentemente, constitui uma questão de desemprego não planejado” (HALL, 1997, p. 21) é a narrativa que dá unidade global à questão do trabalho. Muito se fala sobre a automatização de atividades, muitas são as listas de profissões que

⁵⁶ Em *Diferentes, desiguales y desconectados*, livro de 2004, por exemplo, Canclini utiliza dados de 2000: 39% dos jovens mexicanos não trabalham e 54,4% dos que estão em idade escolar não estudam.

desaparecerão neste século (muitas, com efeito, já desapareceram). O fluxo migratório global e a situação dos refugiados tomam a cada dia uma proporção ainda mais devastadora em nosso século, fazendo-nos cada vez mais desconfiar das promessas de “mudança cultural” (HALL, 1997, p. 21), da qual seríamos vítimas e não gestores.

O assunto não passaria despercebido no Brasil pós-2016, ao contrário, também está no cerne de nossas questões, as quais não estão afastadas da “cultura”. A um esforço enorme de nova regulação do trabalho, está em pauta, na realidade, uma ameaça severa de desregulamentação, acompanhada de uma crescente vigilância, situação conjuntural que fora detectada por Hall já em 1997.

Por outro lado, estão nas ações que acontecem nas *contrabrechas* da cidade, e em seu diálogo com as *brechas*, muito mais que com as instituições, a possibilidade de novos caminhos de expressão e de se colocar com potência em meio ao cenário desesperançado.

Industrialização e centralidade da cidade

Em seu livro *O direito à cidade*, o filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre (2001) elabora reflexões que dialogam com as que vimos acompanhando em Stuart Hall (1997). Se Hall trata, em seu texto, dos efeitos da globalização de início dos anos 1990 para os domínios da **cultura**, Lefebvre faz sua análise abalado pelo Maio de 1968 francês⁵⁷, pensando em seus reflexos na **cidade**. Enquanto Hall (1997) defende que a **centralidade da cultura** é o caminho para algum reequilíbrio de forças entre o simbólico e o industrial-financeiro (ou para a explicitação de seu desequilíbrio), Lefebvre parte da constatação da velocidade da implementação da industrialização — “Sem possibilidade de contestação, esse processo é, há um século e meio, o motor das transformações da sociedade” (LEFEBVRE, 2001, p. 11) — para reafirmar a

⁵⁷ Onda de protestos que, iniciada por estudantes que pediam reformas na educação, evoluiu para uma greve de grandes proporções que acabaria por abalar o governo do então presidente francês Charles De Gaulle, levando à sua renúncia um ano depois. A mobilização política teve evidente impacto na cultura e nos costumes, em plano global. A título de exemplo, fiquemos com o cinema (*Beijos proibidos*, Truffaut; *Tudo vai bem*, Godard; *Os sonhadores*, Bertolucci) e a música (*Sinfonia*, Luciano Berio, *É proibido proibir*, Caetano Veloso, *Street fighting man*, The Rolling Stones).

importância da cidade, ou, por outra, sua anterioridade, lembrando que “as criações urbanas mais eminentes, as obras mais ‘belas’ da vida urbana [...] datam de épocas anteriores à industrialização” (LEFEBVRE, 2001, p. 11).

Claro que Lefebvre se refere às cidades europeias, porque cidades mais jovens como as brasileiras tiveram outra relação com a industrialização (ainda mais rápida e talvez ainda mais perversa; pensemos em São Paulo, que até fins do século XIX era, se tanto, um entreposto agrícola), mas sua proposição também nos atende: está na **centralidade da cidade**, na retomada da importância da cidade, um caminho para recuperarmos uma outra escala, que nos permita aproximarmo-nos um pouco mais da vida que ocorre nas ruas, tentando um reequilíbrio em relação ao que é decidido nos planos nacional ou global (ou, igualmente, conseguindo localizar melhor o seu desequilíbrio).

Por causa dessa aproximação entre as proposições dos dois intelectuais, abriremos aqui uma fresta no pensamento de Stuart Hall (1997) para falarmos de Henri Lefebvre (2001) e suas proposições de “direito à cidade” e “centralidade da cidade”, que dialogarão com a proposição de “centralização da cultura” (HALL, 1997; TEIXEIRA COELHO NETTO, 2007) — à qual voltaremos.

Explica Henri Lefebvre (2001) que a cidade que antecede a industrialização é o centro de vida social e política onde, além de se acumular riqueza, são construídos os conhecimentos, as técnicas e as obras de arte. “A própria cidade é uma *obra*”, alerta ele, “e esta característica contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, na direção do comércio, na direção das trocas, na direção dos *produtos*” (LEFEBVRE, 2001, p. 12; os destaques são do autor).

Nesse ponto, o sociólogo e filósofo francês já faz sua primeira distinção fundamental, que ainda hoje opõe dois modelos de cidade, aquela voltada ao *uso* e aquela voltada à *troca*. A obra é voltada ao uso; o produto é voltado à troca. A cidade, sendo *obra*, vai, portanto, se deslocando em direção ao *produto* conforme vai se adentrando na industrialização. O que hoje notamos em relação ao espírito ou *vontade* de cidade (SARLO, 2014) — que oscila segundo gestões públicas, por exemplo, conforme vimos na Parte 1 deste trabalho —, Lefebvre o percebe nessa passagem do comercial para o industrial: a cidade tem seu uso primordial abalado. E qual é esse uso?

O uso principal da cidade, isto é, das ruas e das praças, dos edifícios e dos monumentos, é a Festa (que consome improdutivamente, sem nenhuma outra vantagem além do prazer e do prestígio, enormes riquezas em objetos e em dinheiro). (LEFEBVRE, 2001, p. 12).

Quando a industrialização se coloca como inevitável, ainda segundo Lefebvre (2001), a riqueza já deixou de ser localizada (a propriedade das terras já passou aos capitalistas urbanos, “enriquecidos pelo comércio, pelo banco, pela usura” [LEFEBVRE, 2001, p. 13]). É quando Abelardos passam a ter protagonismo. Passa-se a ter *redes de cidades*, em que as menores (ou com menos riquezas) passam a responder a outra maior, a capital. O poder central leva consigo, também, o dinheiro, enfraquecendo ainda mais a vida cidadina.

Nesse novo sistema urbano, as pequenas cidades passam a funcionar como sistemas fechados, devido à função (ou aos compromissos) que têm em relação ao poder central. Ocorre que as cidades conservam sua organicidade, própria da vida em comunidade, e o desequilíbrio das novas relações que se estabelecem acentua o conflito pelo pertencimento *da* e *na* cidade. A cidade é a arena em que se dá a disputa entre ricos e pobres, poderosos e oprimidos, que “rivalizam no amor pela sua cidade” (LEFEBVRE, 2001, p. 13).

A exploração dos primeiros sobre os segundos fará com que a ideia de cidade se enfraqueça, e ainda hoje podemos enxergar a tese que propõe Lefebvre como sendo uma espécie de ferramenta, ou termômetro, para se interpretar a cidade em que vivemos (ou na qual intervimos):

A cidade e a realidade urbana dependem do valor de uso. O valor de troca e a generalização da mercadoria pela industrialização tendem a destruir, ao subordiná-las a si, a cidade e a realidade urbana, refúgios do valor de uso, embriões de uma virtual predominância e de uma revalorização do uso. (LEFEBVRE, 2001, p. 14; o destaque é do autor).

À medida que a industrialização se intensifica, os sistemas corporativos passam a regular o que antes era orgânico: “a divisão dos atos e das atividades no espaço urbano (ruas e bairros) e no tempo urbano (honorários, festas)” (LEFEBVRE, 2001, p. 14), rompendo com o sistema urbano preexistente e desestruturando o que havia de estruturação estabelecida. O diálogo com o

cenário composto por Stuart Hall (1997) nos permite saltar do final do século XIX para o final do século XX, fazendo notar que o esgarçamento das cidades sinalizado por Henri Lefebvre com o início da industrialização só se faria ampliar com o advento da globalização.

“A gigantesca aglomeração quase informe permite aos detentores dos centros de decisão os piores empreendimentos políticos” (LEFEBVRE, 2001, p. 17). A frase de Henri Lefebvre, sobre Atenas, pode ser utilizada em outros cenários, tropicalizada conforme se deseje. Se pensarmos, ainda por cima, nas megacorporações globais que se sobrepõem aos governos, ainda mais informes, isso dará uma dimensão da necessidade de se rever novamente a escala, e a importância de se intervir localmente, retomando a importância, ou centralidade, da cultura e da cidade, como propõem Hall e Lefebvre.

Em seu livro, Henri Lefebvre também dá conta de mostrar o quanto esse sistema centralizado intensificou as desigualdades locais, num processo nomeado por ele de “‘implosão-explosão’ da cidade” (LEFEBVRE, 2001, p. 18), o que levará à deterioração dos centros, numa leitura que nos permite enxergar diretamente a centralidade de São Paulo:

Este território está encerrado num tecido urbano cada vez mais cerrado, não sem diferenciações locais e sem ampliação da divisão (técnica e social) do trabalho para as regiões, aglomerações e cidades. Ao mesmo tempo, nesse tecido e mesmo noutros lugares, as concentrações urbanas tornam-se gigantescas; as populações se amontoam atingindo densidades inquietantes (por unidade de superfície ou de habitação). Ao mesmo tempo ainda, muitos núcleos urbanos antigos se deterioram ou explodem. As pessoas se deslocam para periferias distantes, residenciais ou produtivas. Escritórios substituem os apartamentos nos centros urbanos. Às vezes (nos Estados Unidos) esses centros são abandonados para os “pobres” e tornam-se guetos para os desfavorecidos. Às vezes, pelo contrário, as pessoas mais abastadas conservam fortes posições no coração da cidade (em redor do Central Park em Nova York, no Marais em Paris). (LEFEBVRE, 2001, p. 18).

Como resultado, há um esgarçamento do tecido urbano, que afeta as várias dimensões da cidade: os antigos usos da cidade são descontinuados ou

apropriados pelo turismo, novos centros comerciais mimetizam os antigos ou francamente os repelem. “Os modelos elaborados só podem entrar para a prática apagando da existência social as próprias ruínas daquilo que foi a Cidade” (LEFEBVRE, 2001, p. 31). A cidade, que era *obra* por causa de seu *uso*, passa a ser *produto* — e, portanto, a depender de seu valor de *troca*, o que levará ao risco de sua própria obsolescência. O que ocorre é o enfraquecimento da vida urbana, a qual “pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos ‘padrões’ que coexistem na Cidade” (LEFEBVRE, 2001, p. 22).

A centralidade como fortalecimento da cidade

Fica claro que, quando Henri Lefebvre defende a retomada da “centralidade da cidade”, o que ele reivindica é a retomada desse sentido perdido, da *Cidade*⁵⁸ como *obra*, da “cidade como uma **mediação entre as mediações**” (LEFEBVRE, 2001, p. 52; o destaque é nosso).

Nessa modificação de escala (em direção ao global) ocasionada pela industrialização (em detrimento do local), o termo “mediação”, em Lefebvre (2001) — em relação à cidade —, é um termo chave, como também será em Hall (1997) no que diz respeito à cultura.

A projeção do global para a prática e para o plano específico da cidade só foi realizada através das mediações. Mediação ela própria, a cidade foi o local, o produto das mediações, o terreno de suas atividades, o objeto de suas proposições. (LEFEBVRE, 2001, p. 61).

Para que seja “mediação”, a cidade não pode ser um sistema fechado, ou seja, não pode ter seu valor expresso exclusivamente pela *troca*, sob o risco (concretizado, no mais das vezes) de ter sua razão de ser anulada. Ao contrário:

⁵⁸ Nos momentos mais propositivos de seu livro, Henri Lefebvre quase sempre usa “Cidade”, não como um substantivo comum, mas ao contrário com um substantivo próprio. É parte evidente de sua proposição.

Trata-se da necessidade de uma atividade criadora, de obra (e não apenas de produtos e de bens materiais consumíveis), necessidades de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas. Através dessas necessidades especificadas vive e sobrevive um desejo fundamental, do qual o jogo, a sexualidade, os atos corporais tais como o esporte, a atividade criadora, a arte e o conhecimento são manifestações particulares e momentos, que superam mais ou menos a divisão parcelar dos trabalhos. Enfim, a necessidade da cidade e da vida urbana só se exprime livremente nas perspectivas que tentam aqui se isolar e abrir os horizontes. (LEFEBVRE, 2001, p. 105-106).

Para que esse ressurgimento da cidade se esboce, faz-se necessário o surgimento de um humanismo novo, esforço central que nos colocaria na direção de uma nova práxis. Práxis que não desconsidera a “utopia”⁵⁹, mas antes pensa nela como algo a experimentar, “estudando-se na prática suas implicações e consequências” (LEFEBVRE, 2001, p. 110).

A humanidade proposta por Henri Lefebvre é aquela que decide voltar à escala da cidade, para experimentar, avançar, confrontar, pensar sobre sua própria condição. É essa humanidade, ele acredita, que poderá contribuir para a recuperação, ou retomada, do direito à cidade.

Nós também. Parece-nos claro que isso só é possível com a aproximação entre essas duas centralidades — a da cidade e a da cultura.

A centralidade como fortalecimento da cultura

Para Stuart Hall (1997), a ideia de “centralidade da cultura” está envolta em toda essa conjuntura complexa advinda com a globalização econômica e reage às revoluções culturais que atuam na tensão entre as sociedades globais e a vida cotidiana local. Em face desse cenário ambivalente, tem-se que:

A expressão ‘centralidade da cultura’ indica aqui a forma como a cultura penetra em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, **mediando tudo**. A cultura está presente nas vozes e imagens incorpóreas que nos interpelam das

⁵⁹ Essa palavra tão fora de moda no fim da segunda década do século XXI, e tão urgente de ser ressignificada.

telas, nos postos de gasolina. Ela é um elemento-chave no modo como o meio ambiente doméstico é atrelado, pelo consumo, às tendências e modas mundiais. É trazida para dentro de nossos lares através dos esportes e das revistas esportivas, que frequentemente vendem uma imagem de íntima associação ao “lugar” e ao local através da cultura do futebol contemporâneo. Elas mostram uma curiosa nostalgia em relação a uma “comunidade imaginada”, na verdade, uma nostalgia das culturas vividas de importantes “locais” que foram profundamente transformadas, senão totalmente destruídas, pela mudança econômica e pelo declínio industrial. (HALL, 1997, p. 22; o destaque é nosso).

Por tudo isso, para Stuart Hall a expansão da “cultura” em nosso tempo não teria precedentes, atuando na “constituição da subjetividade, da própria identidade e da pessoa como um ator social” (HALL, 1997, p. 23-24), o que implicaria em um fortalecimento de seu papel:

A “cultura” não é uma opção *soft*. Não pode mais ser estudada como uma variável sem importância, secundária ou dependente em relação ao que faz o mundo mover-se; tem de ser vista como algo fundamental, constitutivo, determinando tanto a forma como o caráter deste movimento, bem como a sua vida interior. (HALL, 1997, p. 23).

Se Bhabha (2014) fala do “entre-lugar” como o lugar da cultura, Hall (1997) se refere à identidade como sendo nem tanto construída pelo que está dentro, mas pelo diálogo com o que ocorre fora, emergindo entre os discursos da cultura e a expressão dos próprios desejos, conscientes ou inconscientes⁶⁰. A identidade social como construção cultural, uma vez que o que consideramos fato natural (interno) é também fenômeno discursivo (externo).

Para Stuart Hall, no que podemos considerar como sendo uma síntese do quão interdependente é a ideia da centralidade da cultura, esta é

uma parte constitutiva do “político” e do “econômico”, da mesma forma que o “político” e o “econômico” são, por sua vez, parte constitutiva da cultura e a ela impõem limites. Eles se constituem mutuamente — o

⁶⁰ “É cada vez mais difícil manter a tradicional distinção entre ‘interior’ e ‘exterior’, entre o social e o psíquico, quando a cultura intervém.” (HALL, 1997, p. 27).

que é outra maneira de dizer que se articulam um ao outro. (HALL, 1997, p. 34).

Essa ideia é desenvolvida por José Teixeira Coelho Netto (2007) em seu texto “Política cultural em nova chave”, em que o autor trata brevemente de sete tópicos considerados indicadores qualitativos da ação cultural dentro dessa *nova chave* por ele proposta. Os direitos culturais, a diversidade cultural, a sociedade civil, a centralidade da cultura, a sustentabilidade da cultura, a conectividade e a inovação são esses indicativos.

Iremos nos concentrar no item (4), “Centralidade da cultura”:

Nenhum desenvolvimento econômico e humano digno desse nome será alcançado sem que a cultura esteja instalada no centro das políticas públicas todas, da educação à saúde, do transporte à segurança, da economia à indústria.

[...]

A tradução desse princípio implica, por exemplo, que o secretário de Cultura de um município assim como o ministro de Cultura de um Estado são figuras constantes na mesa de decisão sobre todas as políticas. Um empréstimo subsidiado deve ser concedido a uma nova fábrica de automóveis? O impacto cultural dessa medida deve ser avaliado. Uma nova medida sanitária ou de apoio à saúde física e mental das pessoas está para ser decidida, como o direito ao aborto ou a distribuição de anticoncepcionais? As implicações culturais da medida devem constituir as preliminares que sustentarão o debate e a decisão.

[...]

Cultura não é só teatro ou cinema ou literatura. Essa ampliação do sentido cultural, sob determinados aspectos da política cultural, de fato se deve realizar. Mas deve ser a mais ampla possível. (TEIXEIRA COELHO NETTO, 2007, p. 17-18).

Afirmamos que a “cultura é [...] uma parte constitutiva do ‘político’ e do ‘econômico’”, da mesma forma que o ‘político’ e o “econômico” são [...] parte constitutiva da cultura e a ela **impõem limites**” (HALL, 1997, p. 34). Dissemos também que a “ampliação do sentido cultural [...] deve ser a mais **ampla possível**” (TEIXEIRA COELHO NETTO, 2007, p. 17-18). (Os destaques são nossos.)

Ao finalizarmos os esforços de síntese do trabalho de Stuart Hall sobre a centralidade da cultura, chega o momento de pensarmos a partir dele sobre **limites impostos e possibilidades**, algo que se conecta às elaborações que fizemos sobre os limites da institucionalização e que, mais à frente, faremos sobre as possibilidades de ampliação de limites que são operadas taticamente (DE CERTEAU, 1998) nas *brechas e contrabrechas* da cidade⁶¹.

Para Stuart Hall, o problema da “regulação da cultura” se coloca assim:

Quanto mais importante — mais “central” — se torna a cultura, tanto mais significativas são as forças que a governam, moldam e regulam. Seja o que for que tenha a capacidade de influenciar a configuração geral da cultura, de controlar ou determinar o modo como funcionam as instituições culturais ou de regular as práticas culturais, isso exerce um tipo de poder explícito sobre a vida cultural. (HALL, 1997, p. 35).

Em sua análise, o fim das dicotomias que marcavam a Guerra Fria (Ocidente x Oriente, Capitalismo x Comunismo), representado simbolicamente pela queda do Muro de Berlim em 1989, levou ao início de um pensamento hegemônico regido pelos esforços de redução da necessidade de um Estado forte, dando espaço a “políticas reformistas globais de organizações internacionais” (HALL, 1997, p. 36) que forçaram as economias fracas a também adotarem “soluções privatistas e de mercado, através de ‘programas de ajustes estruturais’, que causaram efeitos desastrosos na última década, especialmente na África”⁶² (HALL, 1997, p. 36). Às vésperas do 30º aniversário da queda do Muro de Berlim, esses problemas não só estão longe de se resolverem, como vêm se acentuando. Assim como a própria ideia de “muro”⁶³.

No que nos toca, passou-se a atuar na desregulamentação da cultura, abrindo-a, aos poucos, ao mercado e seu jogo de forças (HALL, 1997).

⁶¹ O próprio Hall já trata, em 1997, da necessidade de um diálogo entre “regulação” e “desregulação”, como veremos mais à frente.

⁶² Embora cite apenas “África”, é possível substituir por outros substantivos próprios, como Brasil.

⁶³ Por causa do “muro de Trump”, em 2017 o jornal *Folha de S.Paulo* realizou uma série de reportagens intitulada “Um mundo de muros: as barreiras que nos dividem”. Citando estudo realizado por Elisabeth Vallet, Zoe Barry e Josselyn Guillarmou, da Cátedra Raoul Dandurand de Estudos Estratégicos e Diplomáticos, da Universidade de Quebec, o periódico detectou que, se em 2001 (não por acaso o ano de outra queda, a das Torres Gêmeas de Nova York) havia 17 barreiras físicas no mundo, agora seriam 70 os muros a nos separar (FOLHA DE S.PAULO, 2017, *on-line*).

Muito embora

Os efeitos do processo de “globalização” — enfraquecendo a relativa autonomia dos Estados nacionais na determinação das políticas culturais em seus próprios territórios soberanos e aumentando as pressões por políticas do tipo “céu aberto”, de internacionalização dos mercados culturais — têm tido um papel cada vez mais significativo, uma vez que está ocorrendo uma tendência, à qual não se tem dado muita importância, de retomada da monopolização pelas transnacionais globais. (HALL, 1997, p. 36),

o sociólogo jamaicano atenta para o risco de se cair na falsa dicotomia *Estado x Regulamentação e mercado*, uma vez que

Alguém tem de arcar com os “custos” sociais daqueles que falham no mercado (o mercado sempre cria tanto “vencedores” quanto “perdedores”, com consequências sociais amplas e não apenas relacionadas ao mercado). (HALL, 1997, p. 37).

Para ele, o ponto-chave *não é a oposição liberdade x restrição*, mas atentar-se a *modos diferentes de regulação*, cada um dos quais representando uma *combinação de liberdades e restrições* (HALL, 1997, p. 37).

Para Stuart Hall, desregular uma esfera acaba por exigir a regulamentação de outras, que são por elas complementadas. Se, como afirma o sociólogo, não é possível haver *liberdade total ou pura*, isso significa também que a regulação precisa ter modos de aplicação diferentes nas diferentes esferas, que poderão se atualizar e “corrigir” mutuamente.

“Desregulação” e “regulação”, em outras palavras, são ajustes que devem ser realizados entre o que é *emergente* e o que é *dominante* (WILLIAMS, 2000), ou entre o que está nas *brechas* e *contrabrechas* e o que está na institucionalidade. Porém, partindo do não institucional para o institucional, e não o contrário. Embora, como sabemos, a pressão se coloque justamente do lado mais forte contra o mais fraco.

Serendipidade e itinerário

Sem dúvida, o autor foi aonde se vai sempre, mas foi também aonde se vai quase nunca.

José Saramago, *Viagem a Portugal*

Henri Lefebvre afirmou que desejava com seu livro *O direito à cidade* “romper os sistemas, não para substituí-los por um outro sistema, mas para *abrir* o pensamento e a ação na direção de *possibilidades* que mostrem novos horizontes e caminhos” (LEFEBVRE, 2001, p. 9; os destaques são do autor) — o que, no limite, pode significar ir em direção ao que de fato não se sabe o que é.

Operar tamanho deslocamento nos obriga a ir em busca de outros referenciais. Trata-se de uma empreitada que nos remete ao poeta espanhol Antonio Machado, que em 1912 escreveu: “*Caminante, no hay camino,/ se hace camino al andar./ Al andar se hace camino*” (MACHADO, 2011, p. 5). Significa voltar a apostar no itinerário — em sua errância — como sendo um caminho de reinvenção. Significa localizar no itinerário a potência para decifrar o que está descrito no mapa (SARLO, 2014), pensando em novas chaves de leitura ou na iluminação de aspectos pouco delineados.

O itinerário a um só tempo valida e invalida o mapa. A um só tempo, permite a confirmação de seu traçado (sua atualidade) ou, ao contrário, pode decretar sua inverossimilhança ou desatualização. O itinerário, termo “indicativo da distância de um lugar a outro”, “relativo às estradas, aos caminhos”, é tanto a descrição de viagem, como o caminho a seguir de um lugar a outro. “Prece em intenção de quem parte em viagem” (DICIONÁRIO HOUAISS, *on-line*), o *itinerário* é a *travessia* de Guimarães Rosa (2001).

É ao itinerário que o mapa precisa voltar para reconhecer-se e, no redesenho de suas ambições, superar uma crise de representação que está instalada nos âmbitos vários da contemporaneidade. Como diz Perán (2013):

De lo que se trata ahora, como estábamos afirmando ya, es de volver a empezar, volver a destilar sentido de la experiencia, volver a convertirse en cartógrafos, desconfiar de la política, desconfiar del

museo, desconfiar de la cartografía y volver a devenir cartógrafos (PERÁN, 2013, p. 111).⁶⁴

Em seu texto, intitulado “*Maneras de hacer mapas*”, Martí Perán (2013) faz referência a um livro do escritor inglês Lewis Carroll, *The hunting of the Snark*, de 1876, imaginativo e provocativo como suas demais obras, como *Alice no País das Maravilhas*, de 1865, porém bem menos conhecido que elas. Nele, num paralelo evidente com *Moby Dick*, obra-prima escrita pelo norte-americano Herman Melville em 1851, o capitão da embarcação vai em busca de um ser horrendo, nunca antes visto (o Snark do título), e sai à procura desse ser quase mitológico de posse de um mapa. Mas não um mapa qualquer. Um mapa que, em sua infinidade de possibilidades narrativas, quase que lembra o universo marítimo pré-objetividade, com sua riqueza narrativa e pictórica.

Porém, homem crítico e sintonizado com seu tempo, amplamente afetado pela objetividade do discurso científico dos séculos XV-XVII, Lewis Carroll elabora não só constrói seu próprio Capitão Ahab — cujo nome carrolliano é Bellman —, mas também elabora para ele um mapa. Em branco (Figura 31).

Diz Perán (2013) sobre a atualidade do “mapa em branco” de Lewis Carroll nesse mundo cujas instituições que nos representariam estão em crise: “*Un mapa que ya no representa el territorio, sino que da cuenta de que el territorio ha de ser un espacio disponible para transcribir un renovado mundo de experiencias*” (PERÁN, 2013, p. 110)⁶⁵.

O que Martí Perán escreve sobre o mapa ecoa outro pensamento, este do antropólogo Néstor García-Canclini, para quem a arte e a cultura têm esse mesmo potencial de *mapa blanco* em épocas de crise de representação. Para Canclini, o acontecimento estético irrompe quando, em vez de afirmar um sentido, este permite que emergjam a incerteza e a estranheza. Num mundo laico e plural, as obras, os espaços e os circuitos culturais são como esboços, tentativas de dizer, rascunhos (CANCLINI, 2016).

⁶⁴ Em tradução livre, algo como: “Do que se trata agora, como estávamos a afirmar, é de começar de novo, de voltarmos a destilar sentido da experiência, voltarmos a nos tornar cartógrafos, desconfiar da política, desconfiar do museu, desconfiar da cartografia e voltarmos a nos tornar responsáveis pelo mapa”.

⁶⁵ Algo como: “Um mapa que já não representa o território, mas que dá conta de que o território há de ser um espaço disponível para transcrever um mundo renovado de experiências”.

É na perspectiva de nos perdemos pela cidade com um novo mapa em branco — que nos ajude a pensar sobre a arte e a cultura que estão nos espaços (públicos) não institucionais — que passaremos a discorrer sobre a “serendipidade”.

FIGURA 31 *Open-chart*, o “mapa em branco” utilizado por Bellman para ir à caça do Snark, no livro *The hunting of Snark*, de Lewis Carroll. Ilustração de Henry Holiday.

Serendipity

Passaremos a tratar da serendipidade, anglicismo proveniente de *serendipity*, tendo com isso a intenção de construir um conjunto de definições, relacionadas ao que é (1) fortuito, (2) tem potência criativa e (3) em muitos casos, não é planejado para permanecer, o qual nos permitirá pensar na força das ações que ocorrem nas *brechas* e *contrabrechas* da cidade, ou seja, que se colocam à margem das estratégias institucionais.

Serendipidade vem de *serendipity*, palavra que adentrou na língua inglesa graças ao escritor britânico Horace Walpole, o qual teve contato com Serendip — antigo nome do Ceilão (atual Sri Lanka) — por meio de um antigo conto persa envolvendo “três príncipes que possuíam o dom de, enquanto procuravam algo determinado, encontrar casualmente outras coisas, que constituíam fortuitas e interessantes descobertas” (REIS, 1980) (Figura 32).

Em carta endereçada ao seu amigo Horace Mann, datada de 28 de janeiro de 1754, o aristocrata britânico inscreveria o neologismo no idioma de Shakespeare:

[...] *This discovery, indeed, is almost of that kind which I call Serendipity, a very expressive word, which, as I have nothing better to tell you, I shall endeavor to explain to you: you will understand it better by the derivation than the definition. I once read a silly fairy tale, called “The Three Princes of Serendip”: as their Highnesses travelled, they were always making discoveries, by accidents and sagacity, of things which they were not in quest of: for instance, on the them discovered that a mule blinds of the right eye had travelled the same road lately, because the grass was eaten only on the left side, where it was worse than on the right — now do you understand Serendipity? [...]* (WALPOLE, 2016).⁶⁶

⁶⁶ Em tradução livre: “[...] Esta descoberta, de fato, é quase do tipo a que eu chamo de *Serendipidade*, uma palavra muito expressiva, que, como eu não tenho nada melhor para lhe contar, vou tentar explicar-lhe: você certamente poderá entender melhor pela derivação do que pela definição. Uma vez, eu li um conto de fadas bobo, chamado “Os Três Príncipes de Serendip”: enquanto as Altezas viajavam, elas sempre iam — por acidente e sagacidade — fazendo descobertas de coisas que não estavam buscando. Como na oportunidade em que descobriram o paradeiro de uma mula perdida, cega do olho direito, ao notarem que no caminho por que haviam percorrido a grama era comida apenas do lado esquerdo, onde era pior do que na direita — agora você entende *Serendipity*? [...]”. (WALPOLE, 2016, a tradução é nossa).

FIGURA 32 Os Três Príncipes de Serendip, s/d.

Disponível em: <<https://www.theparisreview.org/blog/2016/01/28/the-invention-of-serendipity/>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

Desde então, muito se falou sobre o termo, que o dicionário define como sendo a **“aptidão, faculdade ou dom de atrair o acontecimento de coisas felizes ou úteis, ou de descobri-las por acaso”** (DICIONÁRIO HOUAISS, *online*; o destaque é nosso).

Num esforço de melhor definição para o neologismo, àquela altura já empregado largamente nos países de língua inglesa, o neurologista norte-americano James H. Austin, autor de uma série de livros em que promove uma aproximação entre a neurologia e o zen-budismo, propôs no final dos anos 1970 uma atualização de significação para “serendipidade”: **“Qualidade pessoal que envolve a facilidade de encontrar inesperada sorte em consequência de acidente, sagacidade ou atividade exploratória”** (REIS, 1980; o destaque é nosso).

O pesquisador e divulgador científico brasileiro J. Reis⁶⁷ dedicou em 1980 longa resenha a um então lançamento recente de Austin, publicado dois anos

⁶⁷ J. Reis, ou José Reis (1907-2002), foi pesquisador importante — o CNPq lhe homenageou com o nome de um prêmio, Prêmio José Reis de Divulgação Científica —, ao mesmo tempo em que manteve respeitada produção jornalística. Médico bacteriologista, foi pesquisador do Instituto

antes pela Columbia University Press: *Chase, chance and creativity: the luck of novelty* (em tradução livre, algo como: *Perseguição, sorte, criatividade: o acaso da inovação*). O livro não era exclusivamente sobre “serendipidade”, mas sobre a importância do acaso para a ciência.

Com didatismo elegante, José Reis elencava as quatro categorias de Austin para o acaso, a saber:

Acaso nº 1: A pura sorte — aquela que, na imagem escolhida por J. Reis, nos traz uma combinação de cartas que resolverá o jogo a nosso favor em definitivo.

Acaso nº 2: “Continue andando e tropeçará em alguma coisa” (Princípio de Kettering). O movimento fará com que os eventos colidam para formar acontecimentos felizes. Curiosidade, persistência e tendência a explorar seriam as características principais do Acaso nº 2, resumido por J. Reis como sendo o “movimento consistente” (“Se nele perseveramos, a falta de sorte dá o fora” (REIS, 1980). A busca e a caça — ou seja, a ação — são os objetivos principais, não o resultado. O Acaso nº 2 vai da não especialização para a especialização. A título de exemplo, o autor cita o pesquisador alemão Paul Ehrlich, Prêmio Nobel de Fisiologia ou Medicina de 1908, que desenvolveu a quimioterapia e, em sua biografia, sempre foi movido por inspiração curativa.

Acaso nº 3: “O acaso só favorece o espírito preparado” (Princípio de Pasteur). A sorte contempla a pessoa que se acha preparada por experiências anteriores, ou seja, é a experiência que permite ao pesquisador a pronta distinção de um fato novo ou perceber ideias em relações novas. Há, portanto, a pressuposição de um fundo de conhecimento, ligado às capacidades de observação, lembrança e estabelecimento de novas associações significativas. A sagacidade é sua condição.

Exemplos desse caso, ou melhor, acaso, seriam a descoberta da penicilina pelo médico escocês Alexander Fleming, laureado com o Prêmio Nobel de Fisiologia ou Medicina em 1945, ou a descoberta dos raios-x pelo cientista alemão Wilhelm Conrad Röntgen, em 1895.

Biólogo e um dos fundadores da SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência). Entusiasta da divulgação científica, manteve coluna no jornal *Folha de S.Paulo* por 55 anos.

Acaso nº 4: “Fazemos a nossa fortuna (sorte) e chamamos a isso destino” (Princípio de Disraeli). É a sorte que se desenvolve durante uma busca muito pessoal, especializada, como se fosse uma “contrapartida motora da sagacidade” (REIS, 1980). Diferentemente do Acaso nº 2, não implica em uma atividade genérica, mas, ao contrário, em um comportamento muito específico, ligado à ideia de *hobbie*. O conjunto de fatores que levou à descoberta das inscrições rupestres na Caverna de Altamira, na Espanha, seria um exemplo desse quarto tipo de acaso.

Para James H. Austin — que, como dissemos, promoveu em sua obra o diálogo entre a ciência ocidental e o pensamento oriental —, a ideia de “serendipidade” ligaria as três últimas acepções de “acaso” por estarem num *lugar-entre*⁶⁸ (pensemos naquilo que fica entre a não intenção e a intenção).

Serendipidade, Zen, *satori*

Nascido em 1925, o neurologista norte-americano estudou com o mestre zen-budista Kobori Nanrei Sohaku (1918-1992), que por sua vez aprendera sobre o Zen com Daisetsu Teitaro Suzuki (1870-1966), mais conhecido como D. T. Suzuki, um dos mais importantes divulgadores do zen-budismo, cujos trabalhos foram considerados por Carl Gustav Jung “entre as melhores contribuições até agora produzidas para o conhecimento do budismo vivo”, conforme o psiquiatra suíço escreveu no Prefácio à obra *Introdução ao zen-budismo* (SUZUKI, 2005), que concentra o pensamento do mestre japonês.

A aproximação entre Austin e Suzuki não é gratuita. Se para o primeiro a ciência ocidental poderia estar em grande medida relacionada com o acaso, essa elaboração só lhe fora possível por causa de seu interesse pelo Zen. Não é o caso de abordarmos o zen-budismo neste trabalho, mas vale a pena “defini-lo”

⁶⁸ *Lugar-entre* não é uma escolha de James H. Austin, mas nossa. O uso tem a intenção de dialogar com o *entre-lugar* de Homi Bhabha (2014).

para depois promovermos uma aproximação entre este e a serendipidade⁶⁹, tema que nos interessa aqui. Para D. T. Suzuki,

O Zen não é decididamente um sistema fundado na lógica e na análise. É algo antípoda da lógica e do modo dualístico de pensar. Pode haver um elemento intelectual no Zen, pois ele é a mente total onde encontramos muitas grandes coisas. Mas a mente não é um composto, que deva ser dividido em tantas faculdades, nada deixando após a dissecação. O Zen nada tem a ensinar, no que diz respeito à análise intelectual, nem impõe qualquer conjunto de doutrinas aos seus seguidores. A esse respeito, o Zen é caótico, se assim o quiserem chamar. [...]

O Zen desafia todas as designações. Daí não existir objeto no Zen sobre o qual possa fixar-se o pensamento. O Zen é uma nuvem que passa no céu. Nenhum parafuso o sustém. Nenhuma corda o amarra. Move-se quando quer. [...]

O objetivo da disciplina Zen consiste na aquisição de um novo ponto de vista para olhar a essência das coisas. Caso sejas habituado a pensar logicamente, de acordo com as regras do dualismo, liberta-te delas e chegarás a algo parecido com o ponto de vista Zen. (SUZUKI, 2005, p. 58-59, 61 e 112).

A “aquisição de um novo ponto de vista”, em Zen, é chamada de *satori*, palavra japonesa que pode ser definida como **“um olhar intuitivo no âmago das coisas, em contraposição à sua compreensão intelectual ou lógica”** (SUZUKI, 2005, p. 113; o destaque é nosso). Esse “olhar intuitivo”, que nos parece muito próximo ao proporcionado pelo exercício da “serendipidade”, estaria presente na mente amadurecida para o *satori*, que poderia advir em qualquer situação: “Um som articulado. Uma observação ininteligível. Uma flor que se abre, ou um acidente trivial como um tropeção” (SUZUKI, 2005, p. 116-117).

Ao irmos em busca da definição de *satori*⁷⁰, nossa intenção foi, portanto, também ir ao encontro de uma nova definição para serendipidade:

⁶⁹ Como vimos, *serendipity* advém de Serendip, antigo nome do Sri Lanka, país cuja maioria de sua população (70%, conforme a *Enciclopédia Britannica*) é composta por budistas.

⁷⁰ “O *satori* é a razão de ser do Zen e sem ele o Zen não seria Zen” (SUZUKI, 2005, p. 119).

O *satori* não consiste em produzir uma certa condição predeterminada, por pensar-se nela intensamente. É adquirir um novo ponto de vista ao olhar para as coisas. [...]

Satori é o súbito relâmpago de consciência de uma nova verdade jamais sonhada. É uma espécie de catástrofe mental, ocorrendo num instante, após o empilhamento de materiais intelectuais e demonstrativos. [...]

No Zen tem de haver *satori*. Tem de haver uma revolução que destrua as antigas acumulações de intelecto e lance novas fundações para uma nova vida. **Tem de haver o despertar de um novo sentido que revisará as coisas antigas e as olhará de um novo ponto de vista antes insuspeitado.** (SUZUKI, 2005, p. 119-120; o destaque é nosso).

Fizemos a aproximação entre “serendipidade” (*serendipity*) e as palavras japonesas Zen e *satori*. Passaremos, agora, a buscar relações novas entre esses termos e uma palavra ocidental diretamente ligada ao usufruto do espaço público: a francesa *flâneur*, sobre a qual já falamos brevemente (RIO, 2008; CALDEIRA, 2012).

O *flâneur*

É possível pensarmos nas definições que vimos até aqui — Zen e *satori* — como chaves novas para se discutir a relação do homem com a cidade sob outros pontos de vista, conectados com os esforços de *novos horizontes e caminhos* perseguidos por Henri Lefebvre (2001, p. 9). Isso nos permite outra aproximação, dessa vez com a palavra *flâneur*, francesa como Lefebvre:

Para compreender a psicologia da rua basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes — a arte da flunar. [...]

Flunar é ir por aí, de manhã, de dia, de noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os

cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido *dilettanti* de casaca aplaudirem o maior tenor do Lírico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após ter acompanhado um pintor afamado até a sua grande tela paga pelo Estado; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja.

É vagabundagem? Talvez. **Flanar é a distinção de perambular com inteligência.** Nada como o inútil para ser artístico. (RIO, 2008, p. 31-32; o destaque é nosso).

Guy de Maupassant, contista francês que influenciou João do Rio (o nosso mais famoso *flâneur*) por sua aguçada descrição da sociedade parisiense do *fin-de-siècle* — o que o brasileiro transportou para o afrancesado Rio de Janeiro de inícios do século XX —, tem um conto famoso chamado “A noite”. É de novo a serendipidade permitindo que *algo* se manifeste: em linhas gerais, o narrador percorre Paris dia e noite. De dia, conhece cada palmo da cidade. Porém, à noite tudo se manifesta com mais clareza⁷¹. E, quando o narrador se prepara para sair para a caminhada noturna, já sabe que topará com algo que não sabia que buscava.

A oposição entre dia e noite, em Maupassant (2004), equivale à oposição entre caminhar e ser *flâneur* (“perambular com inteligência”), entre agir e não agir como um Zen, entre incorporar a serendipidade e não se importar com ela.

Se o dia é previsível, a noite exige preparo. É como se a cidade abrigasse duas narrativas: uma que está dada (“dia”) e outra que se abre à novidade (“noite”). Isso também nos remete à oposição entre o real e o simbólico.

Pensemos em José Saramago, escritor português de pensamento cerebral, mas que tinha um modo de escrita que se deixava percorrer, quase como um fluxo de consciência que tinha por finalidade envolver seu leitor. Seus períodos longos e sua pontuação peculiar o ajudavam a chegar aonde não se podia imaginar, e aonde, ao mesmo tempo, buscava-se estar desde o início, como se nós leitores caíssemos com prazer em uma teia de aranha.

⁷¹ Ao pensarmos na oposição *dia/noite* em Maupassant (2004), podemos voltar a pensar na oposição *descrição/decifração* proposta em Beatriz Sarlo (2014).

“O que singulariza a ficção de José Saramago é o ajustamento da narrativa romanesca a uma parábola”, diz Benedito Nunes em sua apresentação para *A caverna* (SARAMAGO, 2000). “‘Parece uma parábola’, comenta alguém no romance; mas sua força, como nas melhores parábolas, vem precisamente do realismo e da descrição, no limite do inominável”, escreve Arthur Nestrovski no texto de orelha de *Ensaio sobre a cegueira* (SARAMAGO, 1995a).

José Saramago é também um *flâneur*. Em seu livro *Viagem a Portugal*, o escritor se dedica a voltar à terra natal, vindo da Espanha, para onde se auto-exilara.

Esta *Viagem a Portugal* é uma história. História de um viajante no interior da viagem que fez, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto, encontro nem sempre pacífico de subjectividades e objectividades. Logo: choque e adequação, reconhecimento e descoberta, confirmação e surpresa. O viajante viajou no seu país. Isto significa que viajou por dentro de si mesmo, pela cultura que o formou e está formando, significa que foi, durante muitas semanas, um espelho reflector das imagens exteriores, uma vidraça transparente que luzes e sombras atravessaram, uma placa sensível que registou, em trânsito e processo, as impressões, as vozes, o murmúrio infindável de um povo. [...]

Viaje segundo um seu projecto próprio, dê mínimos ouvidos à facilidade dos itinerários cômodos e de rasto pisado, **aceite enganar-se na estrada e voltar atrás, ou, pelo contrário, persevere até inventar saídas desacostumadas para o mundo**. Não terá melhor viagem. (SARAMAGO, 1995b, p. 13-14; o destaque é nosso).

Voltar para o local de onde se é, deixando-se errar como se fosse o primeiro contato —, eis outra definição que nos ocorre sobre serendipidade. Há ainda muitas outras definições. E aplicações.

A serendipidade nos trabalhos científicos

Uma breve pesquisa que se realize à maneira da serendipidade, a partir dessa palavra-chave, encontrará muitos trabalhos científicos que se desenvolveram nos caminhos do acaso e do encontro fortuito. São vários os

pesquisadores que foram em busca da compreensão do neologismo de origem britânica para, ao mesmo tempo, tentarem chegar mais perto do que não conhecem em suas áreas de atuação. Isso vale para o Direito, para a Medicina, para a Segurança Pública, para a Ciência da Computação, para as Artes Cênicas. Quando já sabemos “tudo” o que conseguimos saber sobre um diagnóstico, para onde poderemos ir? A serendipidade é um modo de buscar algo que nos escapa conscientemente.

Ficaremos em três exemplos. Mas poderiam ser *trezentos ou trezentos-e-cincoenta*, como disse a respeito de si mesmo o poeta modernista Mário de Andrade, ele próprio um pesquisador sensível ao que ocorre fora dos cânones (“Mas um dia afinal eu toparei comigo...”). Em 2005, Nilton Bezerra do Vale, José Delfino e Lúcio Flávio Bezerra do Vale publicaram o trabalho *A serendipidade na medicina e na anestesiologia*. Nele, listaram uma infinidade de descobertas que se deram graças à serendipidade. Citam, entre outros, Arquimedes e o Princípio do Empuxo (séc. III a.C.); Colombo e a Descoberta das Américas (1492); Dom Pérignon e o champanhe (1661); Newton e a Gravidade (1687); Fontana e a Descoberta das Ruínas de Pompeia (1709); Oersted e o Eletromagnetismo (1820); Daguerre e a Fotografia (1838); Nobel e a Dinamite (1865); Pemberton e a Coca-Cola (1886); Carothers e o *nylon* (1935); Silver e Fry e o *Post-It* (1974); Christy e a Lua Caronte, de Plutão (1978).

Fábio Augusto Procópio de Paiva doutorou-se em 2016 pela UFRN com uma tese intitulada *Estudo do conceito de serendipidade como base para novas abordagens ao problema da convergência prematura*, na qual estudou uma categoria de algoritmos conhecida como Inteligência de Enxames, a qual, apesar do relativo sucesso, enfrenta um problema conhecido como convergência prematura. Também em 2016, Rodrigo Vazques Garcia tornou-se mestre em Artes Cênicas pela ECA-USP ao defender a dissertação *As formas de escritura cênica e presença no Teatro Expandido dos Satyros*, em que também se apoia na serendipidade.

Num artigo de divulgação científica em que tenta explicar as dificuldades para se localizar a cura para o câncer, publicado sob o título “Os passos na luta contra o câncer”, J. Reis escreve:

Apesar dos gigantescos esforços de pesquisa, o que sabemos a respeito do câncer é ainda pouco. Existem muitas pistas, muitas hipóteses, mas ainda não temos uma teoria coerente que nos permita concentrar sistematicamente num alvo limitado a maioria das pesquisas que visam à cura e à prevenção da doença. Cientistas em geral, e médicos em particular, têm sido por isso levados a seguir em grande parte as sugestões que lhes inspiraram as muitas pistas que entreveem. Pode-se mesmo dizer que o progresso se faz ao acaso, por obra da "adivinhação" ou do **aproveitamento de acidentes felizes**, daquilo que se costuma chamar de serendipidade, para traduzir a célebre palavra criada por Walpole para designar a **faculdade de encontrar aquilo que não se está procurando**. (REIS, 1971, p. 53, 5º caderno; os destaques são nossos).

Com efeito, como vimos são muitos os inventos ou descobertas que se beneficiaram da serendipidade. Em breve artigo, o Prof. Dr. Rogério Lacaz-Ruiz, docente da Faculdade de Zootecnia e Engenharia de Alimentos da USP, acrescenta mais alguns acasos famosos, como o dos irmãos Kellog — que esqueceram milho em um forno aceso durante todo um dia, de onde surgiram os famosos sucrilhos, ou *corn-flakes*, em 1898 — ou de Charles Goodyear, que deixou cair uma borracha escolar numa frigideira quente, em 1844, dando origem à borracha vulcanizada (LACAZ-RUIZ, 2006, *on-line*).

Embora a lista seja enorme, como vimos acima (VALE; DELFINO; VALE, 2005; *on-line*), um sentimento de urgência para a resolução de problemas imediatos e práticos vem tornando o exercício do espírito da serendipidade mais difícil, como alerta Lacaz-Ruiz (2006). É o produtivismo, pois, um antônimo triste da serendipidade.

O *shopping center* pode ser considerado outro exemplo de antônimo triste. É, mais que isso, um exemplo acabado de anticidade (SANTOS, 2002).

Tensões e contradições na cidade

Ao chegarmos até aqui, já ficou claro o quanto São Paulo é marcada por tensões e contradições. Se não, bastaria um rápido resumo — caleidoscópico como a própria cidade.

De provinciana, desimportante, num salto se tornou metrópole global e centro financeiro do Brasil, da América do Sul e uma das maiores do mundo (em população, em circulação de riqueza, em desigualdade). Considerando-se apenas seu período pós-redemocratização⁷², tornou-se tradicional em promover alternâncias não convencionais entre Prefeituras mais à direita e mais à esquerda, numa construção que, se fosse poética, seguiria a famosa rima alternada (ABAB). Porém, cidade contraditória, tanto foi berço de poetas revolucionários na forma e no conteúdo (por exemplo, Oswald e Mário de Andrade; os irmãos Campos; Arnaldo Antunes), como abrigou outros vindos de outras paisagens (Caetano, Gil) — alguns definitivamente, a ponto de se tornarem sinônimos de São Paulo (Tom Zé, Itamar Assumpção). Abriga uma consolidada cena periférica de saraus. Acolheu pessoas de várias partes do mundo. O gigante de *Macunaíma* só poderia ter morrido num prato de macarrão.

Já foi conhecida como “túmulos do samba” — embora tivesse um sambista do quilate de Paulo Vanzolini (que se alternava entre a fina composição e o Instituto Biológico; entre a arte e a ciência) — ou proporcionasse italianismos geniais como os praticados por Adoniran Barbosa (ou Juó Bananère) —, até que se visse pegando fogo em centenas de blocos que reuniram milhões de pessoas em um Carnaval que se inicia uma semana antes e somente termina uma semana depois da semana carnavalesca. Um Carnaval que, ao que tudo indica, se tornará o maior do país (em número de foliões; em potencial financeiro).

Criou o *punk* e o *rap* brasileiros, em razoável sincronia em relação às suas origens inglesa (BIVAR, 2018) e norte-americana (TEPERMAN, 2015),

⁷² Ou seja, o período que vai de 1985, ano em que a Presidência do país voltou a ser ocupada por um civil, o vice-presidente José Sarney (que, como se sabe, assumiu o cargo em função da morte de Tancredo Neves, o qual fora eleito em disputa indireta contra Paulo Maluf), até os dias atuais (em que se tem outro vice no poder, Michel Temer, em função do processo de *impeachment* sofrido por Dilma Rousseff, que fora eleita democraticamente). Os militares ficaram no poder de 1964 a 1985 e a primeira eleição direta desse período só aconteceu em 1989, com a eleição de Fernando Collor de Mello (que, ao ter sofrido *impeachment*, foi sucedido por Itamar Franco). Nesse período, apenas dois presidentes eleitos pelo povo conseguiram concluir os mandatos para os quais foram eleitos: Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva.

respectivamente, ainda mais se considerarmos que não havia a internet para disseminar as novidades instantaneamente. Tem hoje uma cena musical fervilhante, em que artistas como Kiko Dinucci, Juçara Marçal, Rodrigo Campos, Romulo Fróes, entre outros (GALLETTA, 2016), tanto se articulam em produções independentes, como, sem abrir mão da autonomia, compõem com outros artistas já estabelecidos, como Elza Soares e o Grupo Corpo.

A data de sua fundação coincide com o dia e mês do nascimento do maior compositor brasileiro depois de Heitor Villa-Lobos: Tom Jobim, mais que um carioca notório, um patrimônio brasileiro como o que sobrou da Mata Atlântica, bioma que teima em ainda ocupar 30% da área de São Paulo (GIRARDI, 2016).

Foi palco da Proclamação da Independência. Opôs-se às pretensões de Getúlio Vargas. Iniciou os painéis e as passeatas-micaretas que levaram ao *impeachment* de Dilma Rousseff. Reuniu centenas de milhares de pessoas em torno das Diretas-Já, na Praça da Sé, seu marco-zero. Foi o berço político dos dois mais importantes presidentes brasileiros desde a redemocratização, Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva. Nenhum dos dois paulistano de nascimento. Ambos profundamente simbólicos da cidade e suas contradições.

Reúne bairros que estão acima da elite belga. Outros que estão abaixo da periferia indiana. Poderia ser a Pequena Belíndia — considerando que o Brasil é a Grande Belíndia (BACHA, 1974). Urbana à exaustão, tem um bairro rural como o Jardim Marsilac. Seus céus contêm uma das maiores populações brasileiras de periquitos e maritacas — alguns muito raros. E uma das mais fervilhantes frotas de helicópteros.

Um poema quilométrico a define:

Atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultiplior
ganiperiodiplastipubli rapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivora
cidade
city
cité. (CAMPOS, 2000, p. 114-115).

Chama-se “Cidade”, foi escrito em 1963 e está no livro *Viva vaia: poesia 1949-1979*. Em apresentação realizada em novembro de 1996, seu autor, o

poeta Augusto de Campos recitou-o juntamente com seu filho, o músico Cid Campos, durante o espetáculo multimídia *Poesia é risco*, apresentado no 11º Festival Internacional Videobrasil, realizado no SESC Pompeia. Sobre “Cidade”, disse ser “talvez o mais curto poema longo, ou quem sabe o mais longo poema curto que já se escreveu sobre esta cidade”⁷³, expressando outra contradição presente em São Paulo: a mais curta das longas; a mais longa das curtas.

Em mais essa contradição, fica claro o quanto a cidade avança retrocedendo, retrocede avançando, sobrepõe-se em camadas onde nem sempre é possível saber o que veio antes e o que virá depois. Muito menos sua duração: traz características ancestrais, ao mesmo tempo em que sepulta o que nasceu ontem.

O shopping center, a anticidade e a serendipicidade

Neste tópico, retomaremos as ideias de consenso e dissenso (RANCIÈRE, 1996, 2012; WILLIAMS, 2007). São Paulo é uma cidade que se equilibra num fio tenso que alterna discursos de consenso e de dissenso. Cada vez que se esforça para procurar *brechas* que permitam ações de dissenso, se reorganiza para contra-ações que restabelecem o consenso, as quais, por sua vez, são desafiadas por novas ações que estão nas *contrabrechas*. Em linhas gerais, é São Paulo uma cidade em que a desordem desafia a ordem e é desafiada por ela. Também é possível notar uma maior aproximação ora com o que é de interesse público, ora com o que é de interesse privado.

Para abordar esse assunto, trabalharemos principalmente a partir das leituras que Beatriz Sarlo (2014) faz dos *shopping centers* de Buenos Aires, procurando aproximações com São Paulo, cidade que desde 2017 busca de modo mais marcante a aproximação com os setores privados em detrimento do que é público. Também analisaremos casos recentes de apropriações do espaço público ocorridas por empresas, na cidade, com o incentivo do governo municipal. E, ainda, reações que se deram a este esforço.

Isso não significa que o espaço público não deixou de ser ocupado desde então. Interpretaremos o tema à luz das ocupações acontecidas no Largo da

⁷³ É possível assistir à apresentação do espetáculo, dirigido por Walter Silveira, em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G7AOGvHj6T4>>. Acesso em 5 mar. 2018.

Batata em geral e no Carnaval de 2018, em específico, que claramente ficaram entre as duas pontas: a pública e a privada, ambas disputando atenção no espaço público.

O shopping center

São Paulo, “que não é conduzida, conduz” (*non ducor ducor*), é a cidade que abriga mais *shoppings* no Brasil, 54 de um total de 571 (ABRASCE, 2017). Os números nacionais mostram que habita dentro do Brasil um país paralelo, que frequenta assiduamente os centros comerciais apartados das cidades⁷⁴.

QUADRO 1 NÚMEROS DO SETOR DE SHOPPING CENTERS

Número Total de Shoppings 571	
A Inaugurar em 2018 (1) 23	
Número Previsto para Dez. 2017	571
Área Bruta Locável (Em milhões de m²)	15,580
Vagas para Carros 897.506	
Total de Lojas 102.300	
Lojas Âncora	3.020
Megalojas	2.013
Lojas Satélites	74.497
Lazer	1.007
Alimentação	13.087
Lojas de Serviços	7.047
Salas de Cinema 2.760	
Empregos Gerados 1.029.367	
NÚMEROS: BRASIL DEZEMBRO/17	
Faturamento em 2017 (Em R\$ bilhões)	167,75
Vendas de shoppings em cartões correspondem ao total do varejo(2) 12%	
Tráfego de Pessoas (milhões por mês)	463,26

(1) Número Previsto de Inaugurações

(2) dados Cielo

Fonte: ABRASCE, 2017-2018. (os destaques são nossos).

⁷⁴ Na ABRASCE, não estão disponíveis dados específicos de São Paulo, mas não estaremos errando muito se deixarmos a conta em 10% dessas cifras.

FIGURA 33 Shopping Iguatemi, o primeiro de São Paulo. Inauguração em 1966. Foto de 1967.

FIGURA 34 Shopping Iguatemi, na comemoração de seus 50 anos, em 2016.

Além de proliferarem pelas grandes e pequenas cidades, uma rápida apreciação do Shopping Iguatemi, na Zona Oeste de São Paulo, muito perto do Largo da Batata, nos permite perceber rapidamente o que será o principal traço dos centros comerciais atuais: o *shopping* mais antigo de São Paulo cresce, na horizontal e na vertical, e suas seguidas reformas vão fazendo com que o “empreendimento”, para ficarmos com a nomenclatura de Doria (BERGAMO, 2017), vá se distanciando da Avenida Faria Lima, passando de uma *rua dentro da rua* para um enorme enclave fortificado (CALDEIRA, 2000) (Figuras 33 e 34).

Desafiando diretamente a cidade, o *shopping* serve como uma espécie de antídoto ao que ela tem de “diabólico”, ou seja, o seu potencial de desordem. É o que diz Beatriz Sarlo (2014) sobre os centros comerciais que vão se alastrando por sua Buenos Aires natal, em leitura que bem se aplica a São Paulo⁷⁵:

Em todo artefato delicado, resistente e complexo, como a cidade, há também um potencial de desordem, empenhado em desmentir o ideal de sistema integrado contraditado pelas intempéries, pelos espaços abertos, pelas ruas, pelas vias de transporte e, sobretudo, pela competição para ocupar materialmente os edifícios e a terra. Só uma tipologia, a do *shopping center*, resiste ao princípio diabólico da desordem, exorcizado pela perfeita adequação entre finalidade e disposição do espaço. A circulação mercantil de objetos encontrou uma estética sem excedentes desviados. (SARLO, 2014, p. 5-6).

O *shopping* é a *vacina* ao veneno representado pela falta de controle cidadina, por dar a ilusão de ser independente da cidade, colocando-se como “uma cadeia metonímica da felicidade” (SARLO, 2014, p. 14). Previsível, diferentemente da rua, uma potente “transformadora das línguas” (RIO, 2008, p. 29), o *shopping center* pode ser facilmente percorrido sem que conheçamos seu traçado. Nem precisam ser familiares, afinal, eles têm a função de repisar as

⁷⁵ “Em oposição a esse funcionamento ‘sujo’, não completamente controlável da cidade, o *shopping* garante **a repetição do idêntico em todo o planeta**.” (SARLO, 2014, p. 13; o destaque é nosso). Sobre essa frase-chave de Beatriz Sarlo, vale pensar dois aspectos: o uso de *sujo*, tal como escolhera Ferreira Gullar (2006) em seu poema mais famoso, o *Poema sujo*, de 1975, em que, não por acaso, o poeta se refere ao “atravessado de cheiros de galinheiro e rato” (p. 10) de sua infância, vivida em meio à vivacidade da cidade de São Luís do Maranhão, o que seria impossível dentro do imperativo do *shopping center* que se daria décadas depois. O segundo aspecto a destacar é a contundência da afirmação da ensaísta argentina: adeptos do *shopping center*, somos repetitivos e repetimos nossa preferência pela anticidade (SANTOS, 2002) em plano global.

experiências passadas (SARLO, 2014). Os *shoppings* não são feitos para surpreender. “Sua qualidade é precisamente a oposta: negar-se a qualquer descoberta porque essa atividade significaria perda de tempo e falha de funcionamento” (SARLO, 2014, p. 14).

De volta à ABRASCE, a título de ilustração o Brasil chegará a 1º de janeiro de 2019 com 26 *shoppings* inaugurados em 2018. *Grosso modo*, será a mesma experiência ir ao Guarapuava Garden Shopping (PR) ou ao Garanhuns Garden Shopping (PE) equivalerá a ir ao República Street Mall (GO), ao Passo Fundo Shopping (RS) ou ao Piauí Shopping Center (PI), apenas cinco dos quase 30 centros comerciais que em 2018 chegam a diversas cidades brasileiras, somando-se a tantos outros que já existem ou existirão depois dessa data.

Beatriz Sarlo lista algumas características do *shopping*: regularidade, ordem, limpeza, repetição, eficácia. O *shopping* quase tem vida própria: “Não sou a cidade, sou melhor que ela e, além disso, posso estar em qualquer lugar” (SARLO, 2014, p. 15).

Sempre limpo, a higienização do *shopping* tem uma função clara: controlar os cheiros reconhecíveis como sendo das ruas. Do mesmo modo funcionam a iluminação e o ar-condicionado — não importa se estamos no inverno ou no verão, de dia ou de noite, não haverá surpresa para a compra.

A anticidade

No livro *A caverna*, José Saramago (2000) retrabalha o mito de Platão para construir uma distopia sobre a chegada de um enorme Centro Comercial a uma pequena vila, o qual, voltado à moradia e ao (auto)consumo, acaba por abalar o dia a dia daquela comunidade (seduzindo-a, explorando-a, descartando-a pela automação), que vai sendo devorada acriticamente pela nova anticidade (SANTOS, 2002), num movimento que só é percebido de início pelo desconfiado protagonista, o velho oleiro Cipriano Algor, e seu cão Achado. Depois, tardiamente, também por outros, como seu genro Marçal, ex-entusiasta e vigilante do Centro Comercial — “Quem não se ajusta não serve e eu tinha deixado de ajustar-me” (SARAMAGO, 2000, p. 347) —, que desiste do posto pelos horrores que vê, simbolizados no desfecho da obra:

Havia um cartaz, daqueles grandes, na fachada do Centro, são capazes de adivinhar o que ele dizia, perguntou, Não temos ideia, responderam ambos, e então Marçal disse, como se recitasse, BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A ENTRADA. (SARAMAGO, 2000, p. 349-350).

Em *A caverna*, José Saramago usa como epígrafe um trecho do *Livro VII da República* de Platão: “Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros. São iguais a nós”. O morador de São Paulo que leu à época de seu lançamento o livro do Nobel português fechou-o aliviado após sua última linha, acreditando que a distopia não tinha data próxima para se efetivar na cidade.

Pois tinha. Em 2008, São Paulo assistiu à inauguração do Parque Cidade Jardim, “primeiro empreendimento de uso misto da cidade”⁷⁶, um complexo às margens do Rio Pinheiros que reúne o Shopping Cidade Jardim, nove edifícios residenciais e três torres comerciais (Figuras 35, 36 e 37).

Ao todo, são treze colossos que agrupam num mesmo endereço o consumo, a moradia e o trabalho, tal e qual o Centro Comercial de José Saramago, mas numa potência ainda ampliada — mas que não escapou aos olhos de Fernando Meirelles, cineasta que incluiu em seu filme *Ensaio sobre a cegueira* (a partir do livro de Saramago) uma cena distópica que traz os cegos caminhando em meio à Marginal Pinheiros, os quais, se não estivessem cegos, veriam o mesmo que veem os moradores dos “apartamentos, com áreas que variam de 235 a 1.885 m², [que] têm plantas inteligentes, ambientes amplos e varandas para o *skyline* da cidade” (JHSF Participações, *on-line*).

O vocabulário usado pelo gestor da cidade de São Paulo, João Doria, em sua conversa com Silvio Santos e José Celso Martinez Corrêa (BERGAMO, 2017) a respeito do conflito entre o Teatro Oficina e as torres pretendidas pelo Grupo SS, ou o do jovem incorporador para convencer a antiga moradora do Edifício Aquarius, no filme homônimo de Kleber Mendonça Filho (2016), estão presentes no discurso da construtora JHSF a respeito do “empreendimento”.

A parte residencial traz torres que remetem à natureza — chamam-se

⁷⁶ Como diz o memorial descritivo da obra, disponível em: <<https://jhsf.com.br/parque-cidade-jardim/>> (acesso em 10 mar. 2018), ele próprio uma espécie de aula de anticidade. A título de confrontação, o Copan de Oscar Niemeyer foi construído entre 1951 e 1966 (e nem ele pode ser considerado “o primeiro”).

Begônias, Magnólias, Resedá, Manacás, Tuias, Jabuticabeiras, Zíneas, Limantos e Ipês —, “tudo para ser usufruído com conforto e segurança”, “além de um subsolo exclusivo para serviços”. Embora remetam à natureza, tudo é para ser feito lá dentro, sem necessidade da cidade. Os moradores contam com “serviços diferenciados” tais como “*concierge*, mensageria Interna, cinema, academia e *spa*”. Os apartamentos têm “vista para o *Skyline* de São Paulo” (JHSF Participações, *on-line*). São Paulo é a vista distante, que se espia pela janela (e respirando o ar-condicionado que elimina o odor do rio), ou a cidade da qual se deseja fugir aos fins de semana rumo aos condomínios litorâneos usando-se a facilidade de estar ao lado da Marginal e dentro de um bólido blindado que conecta os dois enclaves fortificados (CALDEIRA, 2000).

Integrado às nove torres residenciais está o Shopping Cidade Jardim, “um centro de compras inspirado nas ruas mais elegantes do mundo. Não por acaso, as lojas ficam todas de frente para jardins modernos, criando, assim, um clima que mistura charme e sofisticação”. As marcas são de luxo e globais (Hermès, Chanel, Prada, Louis Vuitton, Gucci). A área de alimentação “reinventou o conceito de praça de alimentação”, tem “conceito de gastronomia diferenciado” e se chama *Food Hall*. Também há ampla oferta de serviços, “tudo isso com toda a comodidade para resolver as questões práticas do dia a dia em um espaço com aclamado projeto arquitetônico e paisagístico” (JHSF Participações, *on-line*).

O Shopping Cidade Jardim também se integra à torre comercial, ou melhor, ao Cidade Jardim Corporate Center. Este, por sua vez, “oferece aos seus condôminos diversas opções de serviços e gastronomia” e “possui *offices* de até 1.920m²”. É um “*business center* completo”, com *concièrge*, três helipontos, restaurante, “estacionamento VIP com *self-parking/valet*” e tudo o que se poderia esperar de um ambiente diferenciado como esse.

Longe de terminar, essa visão de cidade, ou de anticidade, se sofisticou ao longo dos dez anos que separam o lançamento do Parque Cidade Jardim de outro “empreendimento” por ali. Quem entra em 2018 no *site* da incorporadora pode conhecer outro projeto também vinculado ao Shopping Cidade Jardim: trata-se do Cidade Jardim Townhouses. “Ideal para aqueles que buscam o equilíbrio entre tranquilidade e a agitação de uma grande metrópole, como São Paulo”, “o Cidade Jardim Townhouses reúne o que há de mais exclusivo e moderno em um condomínio fechado” (JHSF Participações; *on-line*).

FIGURA 35 Vista do Parque Cidade Jardim.

FIGURA 36 O ator Mark Ruffalo durante filmagem de *Ensaio sobre a cegueira* (2008), de Fernando Meirelles. Foto: Yoshino Kimura.

FIGURA 37 Vista noturna da Marginal Pinheiros, em São Paulo.

A serendipidade

Por fim, sobre a relação entre *shopping* e cidade, vale a pena contrastarmos uma frase de Beatriz Sarlo:

É preciso pensar o que a cidade nega a seus habitantes para descobrir o que o *shopping* lhes oferece em troca. (SARLO, 2014, p. 19),

com o que poderia ser uma potente definição para a importância da cidade:

É preciso pensar o que o *shopping* nega a seus “habitantes” para descobrir o que a cidade lhes oferece em troca.

Pensemos, a título de reforço dessa oposição tensa e necessária, sobre dois aspectos que se misturam nos espaços públicos das cidades e nos espaços semipúblicos representados pelos *shoppings*: (1) os chamados *rolezinhos* (CALDEIRA, 2014; G1, 2014, *on-line*), que desde 2013 vêm desafiando essa segurança apaziguadora, voltada exclusivamente ao consumo; e (2) a privatização dos espaços públicos da cidade pelos *shoppings*, como o próprio Shopping Iguatemi, que levou sua marca para o Largo da Batata, interferindo diretamente em sua dinâmica ao eliminar as ações coletivas que vinham sendo realizadas até então (G1, 2017, *on-line*) para padronizar o uso, transformando-o em valor de troca (LEFEBVRE, 2001) sem a menor cerimônia:

A Prefeitura retirou as árvores e o parque infantil que estavam no Largo da Batata, na Zona Oeste de São Paulo. A mudança pegou os moradores de surpresa. Vários quadrados foram abertos no chão e 70 árvores foram plantadas nesses espaços. As novas árvores foram doadas pelo Shopping Iguatemi, que fica na região. (G1, 2017, *on-line*).

Nessa oposição entre *shopping* e cidade, os *rolezinhos* dentro do espaço semipúblico levam a “desordem” para dentro do centro comercial, enquanto este reage, em seu esforço de domesticação total dos usos, não só cerceando a entrada de quem não está programado para entrar (o “diferente”), como indo para a cidade com o mesmo raciocínio higienizador. Porém, na tensão

permanente, são exatamente ações como essas, que ocorrem nas *contrabrechas* da cidade — como os *rolezinhos*, entre outros exemplos que, num primeiro momento podem passar despercebidos, porque fortemente localizados —, que têm a potência de nos redirecionar, como cidade (país, mundo), para um caminho menos desigual e em que a democracia se fortaleça. É o que enxerga Teresa Caldeira (2014) ao se debruçar sobre os “passeios” negros organizados aos *shoppings* brancos. Uma nova utopia feita de ação e que usa a cidade como suporte para seu exercício radical de pertencimento.

A subversão da frase de Beatriz Sarlo que propusemos (“É preciso pensar o que o *shopping* nega a seus “habitantes” para descobrir o que a cidade lhes oferece em troca”) nos leva de volta à serendipidade. Ou à *serendipicidade*: cada rua é diferente da outra, cada bairro é diferente do outro, cada cidade é diferente da outra. Desse modo, a livre circulação pelos espaços públicos, sem ar-condicionado ou iluminação que substitua o dia e a noite pela luz indireta e contínua, sem seguranças que definam o que pode e o que não pode, será a garantia da possibilidade dos **encontros fortuitos na cidade**. Para os quais, a cidade não pode se pautar pelos bens privados, ao contrário: **deve se fortalecer em torno do que é bem público**.

Não é possível esperar consenso. Serão muitas as maneiras de se demonstrar o amor pela cidade (LEFEBVRE, 2001), muitas delas antagônicas, embora situadas numa posição de defesa da cidade. O conflito é parte integrante da ocupação do espaço público. Se não há conflito, não há ocupação — ou esta não reflete a diversidade da “Cidade” de Augusto de Campos.

Ocupação do espaço público x privatização do espaço público

O Largo da Batata foi, como vimos na Parte 1 deste trabalho, se fortalecendo como espaço público à custa de um esforço de moradores vizinhos sensíveis à necessidade de ocupá-lo para que se tornasse um lugar (PROENÇA LEITE, 2007), como pudemos acompanhar na fala da urbanista Laura Sobral (2015), uma das articuladoras do movimento A Batata Precisa de Você, sobre o qual também comentamos na Parte 1 deste trabalho. Acabou tendo tanto protagonismo na cidade — muito em função das chamadas “Jornadas de Junho” (de 2013) —, que acabou se tornando palco natural para *shows*, protestos,

shows-protestos, partidas de futebol entre refugiados, ações guerrilheiras de plantios e um sem-fim de atividades organizadas ali de modo coletivo.

São diversos os exemplos, como um recorte de fevereiro a novembro de 2017 deixa antever: em 12 de fevereiro, realizou-se na Batata a Folia Profana. No dia 16 de março, tocou a Banda Calango Brabo. Três dias depois, no sábado, dia 19 de março, aconteceu a festa de um ano da Batata Eletrônica. Em 1º de abril, foi a vez de outra celebração de um ano, a da Gaymada. Em 9 de abril, aconteceu o Groove na Batata. Em 15 de julho, foi a vez do evento S.O.S. Sós. Em 15 de novembro, outra festa: Metanol no Pau Largo. No sábado, dia 25 de novembro, aconteceu o Mercado Buenos Aires (A BATATA PRECISA DE VOCÊ, *on-line*). Antes ou depois desse intervalo de datas, foram inúmeros os eventos que aconteceram na Batata.

Muitos desses nomes são extremamente conhecidos dentro de seu círculo de interesse direto — ou então completamente desconhecidos da grande parcela dos usuários da cidade. Mas isso não importa, nem justifica a explicação do que é o que. Afinal, o que deu força para a recriação da Batata, de não lugar (AUGÉ, 1994) para lugar (PROENÇA LEITE, 2007), foram justamente essas ações ao mesmo tempo coordenadas (via *site* <www.largodabatata.com.br>) e descentralizadas (qualquer um pode marcar um horário para si; ou apenas ir).

Na Batata também aconteceram várias ocupações de maior vulto. Por exemplo, a expressiva greve de 28 de abril de 2017, com protestos contra a reforma trabalhista e previdenciária proposta por Michel Temer (vice-presidente de Dilma Rousseff, presidenta reeleita em 2014 com cerca de 54,5 milhões de votos), que passou a ocupar o cargo majoritário em 2016 graças aos 367 votos recebidos na Câmara dos Deputados e aos 61 votos recebidos no Senado Federal, os quais validaram um polêmico processo de *impeachment* que se deu nos intestinos do Poder Legislativo, descontente que estava com a mandatária e se beneficiando de sua baixa popularidade⁷⁷. Ou então o *show* de Caetano Veloso realizado no dia 10 de dezembro de 2017, por ocasião dos 20 anos do MTST (Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto), que também tinha como pano

⁷⁷ Nisso, a ocupação do espaço público foi, de novo, fundamental: enquanto as articulações contra Dilma Rousseff se deram no Parlamento, as manifestações contrárias à presidenta ocorreram nas avenidas e praças. Como a Paulista, em São Paulo, ou a Atlântica, no Rio de Janeiro. Onde depois voltariam a ocorrer manifestações contra o governo que se implantou.

de fundo a insatisfação de grande parcela da população contra o governo que ocupou o Planalto a partir de 2016.

É tanta a diversidade das ocupações da Batata, que apreciar uma pequena seleção delas permitirá a constatação de que São Paulo passara a abrigar um imprevisto laboratório de questões múltiplas, todas elas interessadas em rumos mais democráticos para a cidade, e mobilizadoras de assuntos centrais hoje em dia (como os ligados a gênero, etnia, ecologia e mobilidade, entre outros) (Figuras 38 a 43).

FIGURA 38 Entrega do Largo da Batata à cidade, nov. 2013.

Foto: Mauro Calliari.

FIGURA 39 Protesto contra aumento da passagem. Largo da Batata, 2013.
Foto: Lalo de Almeida/Folhapress.

FIGURA 40 Greve geral de 28 de abril. Largo da Batata, 2017.
Foto: Ricardo Stuckert.

FIGURA 41 Show de Caetano Veloso em celebração dos 20 anos do MTST. Largo da Batata, 10 dez. 2017. Foto: Marcelo Justo/UOL.

FIGURA 42 Floresta de Bolso. Bosque da Batata. Largo da Batata, 7 maio 2017. Foto: Mauro Calliari.

FIGURA 43 5ª Gaymada. Largo da Batata, maio 2016. Foto: Gabriela Zavarizzi.

Roda-viva

Falamos de contra-usos (PROENÇA LEITE, 2007) ao Largo da Batata. Chega a vez de pensarmos na assimilação desses contra-usos pelos poderes hegemônicos (LINS RIBEIRO, 2014) e na tensão que se segue a isso.

Após breve período de abertura da cidade ao que é diverso (pensemos no governo Haddad [2013-2016], reconhecendo nele a possibilidade que a Batata teve para reverter a longa obra iniciada sob Maluf [1993-1997] e concluída sob Kassab [2006-2012] em algo mais democrático, que não tivesse apenas uma função de passagem), entra em cena de novo uma Prefeitura mais interessada no valor de troca (LEFEBVRE, 2001), conduzida pelo empresário João Doria.

Em meio a diversos esforços normatizadores, ligados à ordenação da cidade — porém, principalmente relacionados à sua licitação irrestrita —, a sua gestão se iniciou, por meio de ações populistas, com a tentativa de alterar a dinâmica recém-adquirida pela cidade. São Paulo vinha de uma orientação ligada ao seu valor de uso (LEFEBVRE, 2001), de modo tão fervilhante que já começava a esbarrar nos limites do espetáculo (DEBORD, 1997) e do cansaço (HAN, 2017).

O Carnaval de rua de São Paulo se abriu como uma flor rara e vistosa. O que não existia virou, ano após ano, uma das principais festas da cidade, rivalizando com a Parada do Orgulho LGBT como um dos seus principais eventos anuais, com centenas de blocos que se sucediam, não pelos quatro dias, mas ao menos por uma semana antes e outra semana depois.

O bairro da Vila Madalena, na Zona Oeste de São Paulo, parte integrante de nosso traçado neste trabalho, viu-se inundado de foliões. O mesmo se estendeu por diversos bairros da capital paulista.

Em 2017, primeiro ano do novo Carnaval paulistano sob a nova gestão municipal, já foi possível perceber alterações em sua organização. A principal delas, um aceno à “profissionalização” e à exploração comercial, cuja imagem auto-explicativa seria visível no Largo da Batata: uma imensa roda-gigante com o logotipo da cervejaria Skol (Figura 44) deixava claro que o espaço público (então ocupado pelas pessoas) havia sido retomado pela Prefeitura, cada vez mais misturada com o poder privado e com claro efeito domesticador, recolocando as pessoas no papel de espectadoras (RANCIÈRE, 2012).

FIGURA 44 Roda-gigante da Skol no Carnaval. Largo da Batata, 2017.

Foto: Bruno Poletti/Folhapress.

FIGURA 45 Roda-gigante elaborada por Guto Lacaz, dentro da Mostra 3M de Arte Digital. Largo da Batata, 2017.

Foto: Pedro Figueira-F2Midia/Divulgação.

A roda gira. Em novembro de 2017, uma nova engenhoca chegaria ao Largo da Batata, dessa vez com finalidade diversa à da Skol. O artista Guto Lacaz instalara na Batata sua obra *Adoraroda*, dentro da Mostra 3M de Arte Digital (Figura 45). Se permanecia uma empresa por detrás da obra, por outro lado a nova roda demonstrava que a Batata permanecia aberta ao plural. Ao abrigar uma mostra de arte tecnológica, o lugar se mostrava potente, com visibilidade e sem espaço para uma domesticação permanente. Afinal, passado

o Carnaval, a Batata seria palco, como vimos, de uma manifestação ruidosa contra o governo federal (abril de 2017). Se a roda de Lacaz fora lúdica, colocando o passante em contato com uma obra que podia ser manipulada, em dezembro do mesmo ano, também como vimos, seria a vez de Caetano Veloso realizar um *show* político no lugar.

Carnaval

Beatriz Sarlo não usa a palavra “diabólico” em vão ao se referir à potência da ocupação da cidade, quando a antepõe ao *shopping center*, esse ambiente protegido que prolifera. O Carnaval, que vem do latim *carnis levale*, algo como “deixar a carne”, significa desde a origem uma festa de adeus à carne, porque a partir da Quarta-feira de Cinzas, com os fiéis tendo uma cruz riscada com cinza de carvão às suas testas (para indicar a obrigação da penitência), teria início a Quaresma e tudo o que ela representa de recolhimento (e de enquadramento) — o “abandono dos prazeres, um ciclo de meditação sobre Jesus e sua ressurreição — que seria festejada 40 dias depois, no domingo de Páscoa” (DINIZ, 2008, p. 16).

As festas pagãs já aconteciam no Oriente (Egito, Grécia, Mesopotâmia) desde por volta de 500 a.C., em Roma já existiam as Saturnálias, mas esse significado de festa e excesso (desordem) que antecederia ao período de 40 dias de jejum (ordem) — o qual caracteriza o Carnaval — para então dar início à Quaresma — adentrou no calendário ocidental com Gregório I, o papa que, em 604 d.C. a instituiu. Instituída a Quaresma (ordem) pela Igreja (Figura 46), estava instituída também a despedida da carne pelo povo (desordem), ou seja, o Carnaval, como explica André Diniz em seu *Almanaque do carnaval*:

Ora, a perspectiva de ficar muitos dias sem comer carnes e gorduras, visto que durante a Quaresma os fiéis deveriam comer apanes peixes, fez com que a sociedade católica se organizasse para aproveitar ao máximo os últimos dias de prazeres mundanos antes de dar o “adeus à carne” — ou, em italiano, carnevale. Ao criar a Quaresma, a Igreja católica instituiu o carnaval. (DINIZ, 2008, p. 15-16).

No Prefácio do mesmo livro, o antropólogo Hermano Vianna se refere ao Carnaval como sendo “a vibrante multiplicidade da nossa **necessária (e cada vez mais) folia**, daquilo que melhor podemos oferecer para o planeta” (VIANNA, 2008, p. 11; o destaque é nosso), ao criar

esse ambiente favorável e adequado para **a propagação de boas novidades, mesmo as mais radicais**, mesmo as que colocam em xeque as regras festivas anteriores. É como se a festa fosse uma sucessão ininterrupta de **intensas revoluções artísticas**, que caem imediatamente no gosto popular de forma consagradora. Invenção permanente é a história do carnaval. (VIANNA, 2008, p. 9; os destaques são nossos).

Isso explicaria com mais palavras a resposta que o renomado historiador da música brasileira, José Ramos Tinhorão, dá quando lhe é perguntado sobre quem criou o Carnaval: “Ninguém” (DINIZ, 2008, p. 15)⁷⁸.

Por ninguém, leia-se todos. No Carnaval, a sociedade se inverte. Os pobres experimentam a riqueza. Os ricos experimentam a rua. Deus e Diabo se invertem. O proibido é permitido. A permissividade deixa de ser proibida. A máscara, usada nas Saturnálias romanas enquanto o “carro naval” passava, assim como em Viena ou no subúrbio carioca, é item obrigatório⁷⁹.

A máscara está na essência do Carnaval. Oculta a própria identidade, permitindo a emergência de outra a nós, mortais, assim como permite cotidianamente ao ator incorporar o outro, seja na comédia, seja na tragédia. Máscara é também o “conjunto dos traços do rosto; semblante” (DICIONÁRIO HOUAISS, *on-line*), e nisso já estará diretamente conectada à rua, “do latim *ruga*, ‘sulco’. Espaço entre as casas e as povoações por onde se anda e passeia” (RIO, 2008, p. 28-29).

A máscara é, como a rua, o que nos define, servindo para que possamos ser quem realmente somos ou para, ao contrário, expressar o “semblante que não corresponde ao verdadeiro caráter da pessoa” (HOUAISS, *on-line*).

⁷⁸ André Diniz cita o livro *Pequena história da música brasileira: segundo seus gêneros*, de Tinhorão (Editora 34, 2013).

⁷⁹ Obrigatório entre aspas, como são as definições. Com divertida ironia, Hermano Vianna diz que “as definições são válidas no Território de Momo” (VIANNA, 2008, p. 11).

FIGURA 46 Pieter Bruegel, o Velho. *O combate entre o Carnaval e a Quaresma*. 1559. Museu de História da Arte de Viena.

Se o Carnaval é tudo isso, essa permissão religiosa ao total descontrole, que ao mesmo tempo expõe a verdade, como são a máscara e a rua, vale a pena acompanhá-lo pensando nele como metáfora e realidade das tensões e contradições de São Paulo em relação à ocupação de seus espaços públicos.

O breve relato da história do Carnaval demonstra com quase comicidade o momento em que estamos. Se, ainda que por tabela, o Carnaval foi criado em pleno início da Idade Média (século V) por um papa conhecido como O Dialogador, que “aceitaria” o interregno libertário, nos causa espécie notar a repressão e o esforço de ordem proveniente dos nossos governos (federal e municipal) em relação ao Carnaval.

No Rio de Janeiro, o Carnaval foi marcado, em 2018, por diversos protestos contra os políticos, numa exposição televisiva gigantesca para algo que também se deu nos blocos de rua, os quais reuniram milhares de pessoas que se fizeram valer da folia para o protesto.

Ficou famoso o desfile de uma pequena escola carioca, a Unidos do Tuiuti, que levou à Marquês de Sapucaí um carro alegórico que dava destaque a uma figura vampiresca com a faixa presidencial, entre outros desfiles-manifestos

que puseram em xeque a ineficácia dos governos municipal, estadual e federal (Beija-Flor, Mangueira). Não é o caso de recuperar o desenvolvimento do Carnaval de Gregório I ao Vampiro Neoliberalista (Figura 47), nem mesmo de detalhar o Carnaval de rua brasileiro, mas é necessário reconhecer que as pautas de defesa da rua como espaço de manifestação, desde um ponto de vista dissensual (RANCIÈRE, 2012), apareceram com força no Carnaval brasileiro de 2018, a despeito de um certo sentimento de adormecimento que acontecia desde que nomes mais conservadores começaram a ocupar os principais cargos brasileiros (uns eleitos, outros não).

FIGURA 47 Leo Moraes como *Vampiro Neoliberalista*. Desfile da Unidos do Tuiuti, 2018. Reprodução.

Nas ruas de São Paulo, também teve destaque o Carnaval com postura politizada. Espalhou-se pelo país o dizer “NÃO É NÃO!”, contra o assédio sexual. O Bloco Acadêmicos do Baixo Augusta reuniu 1 milhão de pessoas no pré-Carnaval realizado no domingo dia 4 de fevereiro de 2018. O tema do bloco era “É Proibido Proibir”, num diálogo entre o *slogan* do Maio de 68 que fora revisto por Caetano Veloso e que, agora, em 2018, tinha outros olhares e bandeiras. Seu grito, aberto pelo diretor do bloco, Alê Youssef, era claro e representativo do momento: “Quanto mais disserem ‘não’, mais diremos ‘Carnaval’. Contra proibição, Carnaval; contra o racismo, Carnaval; contra o machismo, Carnaval;

contra censura, Carnaval; contra a homofobia, Carnaval” (ARAÚJO, 2018, *on-line*).

Se o Carnaval está para a cidade, assim como o *shopping center* está para a anticidade (SANTOS, 2002), trataremos abaixo sobre vertentes que revelam as ideias de *brecha* e *contrabrecha*, num esforço de negociar, em graus diferentes, com as instituições, mas, ao mesmo tempo, colocar-se contra o consenso (RANCIÈRE, 1995).

Para tratar dessas vertentes, falaremos do Bloco Baixo Augusta (criado a partir do espaço cultural Casa do Baixo Augusta, que, ao mesmo tempo em que defende inúmeras bandeiras progressivas correlacionadas, exerce a ocupação do Centro, numa operação controversa que não necessariamente dá voz ao que defende), do Bloco Afro Ilú Obá de Min (associação que defende o empoderamento das mulheres afrodescendentes), do Bloco Cordão do Triunfo e do Navio Pirata, da banda BaianaSystem. O Bloco Baixo Augusta foi às ruas no domingo, dia 4 de fevereiro. O Ilú Obá De Min, nos dias 9 de fevereiro (Praça da República) e 11 de fevereiro (no entorno de sua sede, no bairro do Bom Retiro, vizinho à “Cracolândia”). O Bloco Cordão do Triunfo desfilou pelas ruas do “Quadrilátero do Pecado”, na Luz, na manhã do mesmo dia 11 de fevereiro, domingo de Carnaval, e arrastou consigo, em festa, também os frequentadores do “fluxo” da “Cracolândia”. O Navio Pirata do BaianaSystem navegou a Avenida Vinte e Três de Maio no sábado, dia 17 de fevereiro. O Carnaval oficial ficou espremido entre 9 e 14 de fevereiro; foram, portanto, pouco mais de 15 dias que explicitaram esse embate entre ordem e desordem na cidade. Algo inimaginável para um antigo “túmulos do samba”.

Bloco Acadêmicos do Baixo Augusta

O chamado “Baixo Augusta” conecta sua ponta central à Praça Roosevelt e ao Elevado Presidente João Goulart. Um corredor de efervescência, como comentamos na Parte 1 deste trabalho, que se reinventou pela ocupação da rua, achando *brechas* para se comunicar com a vivacidade da cidade, porém, vergando-se também à especulação imobiliária, que passa a propagar um estilo de vida ao mesmo tempo em que o domestica. São bares, casas de *shows*, teatros, a grande praça ocupada por skatistas. Uma cena que é comportamental,

musical, teatral, que se coloca nas *brechas* da cidade institucional e se organiza em função da defesa do direito à cidade, ao mesmo tempo em que cede espaço à sua exploração, assimilando seu valor de troca (LEFEBVRE, 2001).

O Bloco Acadêmicos do Baixo Augusta (Figura 48) é, em 2018, o maior bloco de Carnaval de rua de São Paulo. Foi fundado em 2009 para “celebrar a diversidade e revitalização da região por uma turma de amigos que reunia empresários e moradores da região e entusiastas do Baixo Augusta enquanto território livre de manifestações culturais e boemia” (BAIXO AUGUSTA, *on-line*).

Surgiu no esteio do ressurgimento do Carnaval de rua de São Paulo, em 2009, emergência que tem correlação com uma maior ocupação das ruas iniciada com a Virada Cultural (gestão Serra-Kassab, 2005), mas já como uma *brecha* à institucionalização da ocupação. Reuniu em 2017 cerca de 500 mil pessoas, dobrando a cifra no Carnaval de 2018.

Em 2017, o Bloco passou a se organizar sob a figura jurídica de Associação Cultural Bloco Acadêmicos do Baixo Augusta, “que tem como missão promover a cultura, desenvolver e apoiar iniciativas de ocupação gratuita das ruas e de transformação da cidade em um espaço mais humano e democrático e mobilizar a sociedade em torno dessas causas” (BAIXO AUGUSTA, *on-line*).

No mesmo ano, foi fundada a Casa do Baixo Augusta, sede da Associação Cultural Acadêmicos do Baixo Augusta. No espaço são realizados eventos ligados ao Bloco, e também funciona uma Escola Livre, com a oferta de “palestras, cursos e oficinas abertas para a comunidade, nas diversas áreas da economia criativa, ativismo e carnaval” (BAIXO AUGUSTA, *on-line*).

Fica evidente, nos quase dez anos do surgimento do Bloco, que ele tendeu à institucionalização, aproveitando-se indiretamente do fortalecimento das *brechas* sob a gestão Fernando Haddad (2013-2016), governo que, também como vimos, foi francamente favorável à ocupação dos espaços públicos da cidade. A controversa defesa da bandeira da “economia criativa”, se por um lado permite que aconteçam nas fronteiras institucionais da cidade um sem-fim de atividades culturais, por outro, não deixa de representar um conjunto de ações provenientes de setores empresariais, e que, se abraçam algum risco, evidentemente mantêm-se dentro da visão de que a cultura e a cidade são parte

de seu “*business*”. Negócios que visam o “*underground*” são, ainda assim, negócios.

Seja como for, o acompanhamento do pré-Carnaval, do Carnaval e do pós-Carnaval paulistanos torna evidente, também, que a ocupação do espaço público de São Paulo está dada, embora com diversos vetores conflitantes.

Sobre o Carnaval de 2018, Alê Youssef, do Baixo Augusta resumiu:

SIM PARA O CARNAVAL. SIM PARA A LIBERDADE

[...]

Podemos compreender que o carnaval de 2018 em São Paulo serviu como um plebiscito em que a população, assim como Gilberto Gil, votou majoritariamente pelo sim. Sim pelo carnaval, sim pela ocupação de rua, sim pela cidade humanizada. Sim pela cidade colorida. Sim pela arte nas ruas. A multidão nas ruas foi a melhor resposta.

Esse ‘sim’ expressa, na verdade, uma vitória importante nessa constante “guerra fria” que vivemos por aqui, entre o lado que quer uma cidade para as pessoas e o outro, que resiste ao carnaval e outras formas de ocupação da rua e insiste que São Paulo deveria ser apenas a cidade dos negócios, do trabalho e da velocidade. [...]

Foram milhões de pessoas que tomaram as ruas — 9,1 milhões antes do ultimo final de semana que marca o pós-carnaval. Essa quantidade surpreendeu o Brasil e colocou nossa cidade — quem diria — como segundo maior carnaval do Brasil. [...]

O carnaval de São Paulo se consolida com base em três pilares. O primeiro é a liberdade, pois qualquer pessoa pode montar seu bloco e ocupar as ruas: óbvio que aqui precisamos de um maior incentivo para que os blocos existam, façam festa e não deixem de existir por conta de burocracias. O segundo é a descentralização, pois nosso carnaval ocorreu na cidade inteira e não fica preso à um circuito. E o terceiro pilar é a democracia: é a afirmação de que a maior manifestação popular é de graça.

Pela manutenção do modelo que o povo de São Paulo elegeu nesse lindo plebiscito, por um carnaval que continue livre, democrático e descentralizado, não podemos deixar que haja privatização do espaço público, abadás, cordas e qualquer outra forma que busque segmentar essa manifestação. [...]

A cidade é nossa! É Proibido proibir!

Ale Youssef — Diretor Executivo da Associação Cultural Acadêmicos do Baixo Augusta. (YOUSSEF, 2018; *on-line*).

Se o Baixo Augusta, tão perto do Minhocão, conseguiu manter-se em 2018 numa posição que se situa entre o consenso e o dissenso (RANCIÈRE, 1996, 2012), ao mesmo tempo acontecia na outra ponta do nosso itinerário, o Largo da Batata, uma superação da roda-gigante da Skol instalada em 2017: agora era uma montanha-russa, acompanhada por uma máquina que fazia explodir *glitter* nos foliões. Também havia muita gente, empunhando leques amarelos da marca, e todos pareciam muito felizes em meio à explicitação do consenso (RANCIÈRE, 1996) e do espetáculo (DEBORD, 1997).

Nas *contrabrechas*, uma infinidade de blocos ocupava outros pontos da cidade de São Paulo, alguns em becos minúsculos, como o Ano Passado Eu Morri, Mas Este Ano Não Morro, que cantava as músicas do músico cearense Belchior em ritmo de marchinha num beco no bairro paulistano da Pompeia que, se não fosse cimentado, seria o Córrego Água Preta. E muitos mais.

FIGURA 48 Vista da Rua da Consolação durante passagem do Bloco Acadêmicos do Baixo Augusta. 4 fev. 2018. Foto: Mirante Lab.

Ilú Obá de Min e Bloco Cordão do Triunfo

Não há como pensar na vertente do Carnaval paulistano que se pauta pelo ativismo e o fortalecimento de bandeiras progressistas e pela ocupação das ruas do Centro de São Paulo sem pensar em dois blocos: o Bloco Afro Ilú Obá De Min e o Bloco Cordão do Triunfo (Figuras 49 e 50).

A Associação Ilú Obá De Min⁸⁰ — Educação, Cultura e Arte Negra iniciou suas atividades em 2004 e se tornou pessoa jurídica em 2006 e, nos seus dizeres, “tem como base o trabalho com as culturas de matriz africana e afro-brasileira e a mulher”.

É fruto de mais de 20 anos de pesquisas conduzidas por Beth Beli e Adriana Aragão é seu objetivo é

preservar e divulgar a cultura negra no Brasil, mantendo diálogo cultural constante com o continente africano através dos instrumentos, dos cânticos, dos toques, da corporeidade, além de abrir espaço para ideias que visem o fortalecimento individual e coletivo das mulheres na sociedade. (ILÚ OBÁ DE MIN, on-line).

O Bloco Afro Ilú Oba De Min é um dos projetos mais conhecidos da associação. É composto exclusivamente por mulheres ritmistas e sai às ruas de São Paulo desde 2005, tendo como reverência a cultura afro-brasileira e o enaltecimento do protagonismo feminino. Em sua história, o bloco já homenageou a Rainha Nzinga (rainha de Matamba e Angola que viveu de 1581 a 1663), as cantoras Elza Soares, Leci Brandão (madrinha do bloco) e Nega Duda (sambadeira do recôncavo Baiano), Raquel Trindade (filha do poeta negro Solano Trindade) e a escritora Maria Carolina de Jesus, autora do livro *Quarto de despejo*.

A associação conta com patrocínios para suas ações, além do que é arrecadado por meio de suas atividades educativas. Tem o apoio da Prefeitura de São Paulo e da Secretaria Municipal de Cultura, mantendo-se, desse modo, numa zona de fronteira entre a institucionalização e o olhar atento às *brechas* e as ações afirmativas (ILÚ OBÁ DE MIN, on-line).

⁸⁰ Que em iorubá significa “Mãos Femininas que Tocam Tambor para Xangô”.

FIGURA 49 Cortejo do Bloco Afro Ilú Obá de Min pelas ruas do Bom Retiro. 11 fev. 2018. Foto: Mila Maluhy.

FIGURA 50 Cortejo do Bloco Cordão do Triunfo pelas ruas da Luz. 11 fev. 2018. Foto: Paulo Brazyl.

Se o Bloco Afro Ilú Obá de Min sai às ruas do Bom Retiro, no Centro de São Paulo, entoando hinos que enaltecem a mulher negra, e tudo o que sua defesa envolve de risco e urgência, o Bloco Cordão do Triunfo tem dupla função: rememorar a história do perímetro em que desfila, na região da Luz, vizinha à “Cracolândia”, e incluir os usuários do “fluxo” na festa, como caminho lúdico para criar um espaço comum, de convivência entre pessoas que se encontram em diferentes posições na cidade e mostram que esta deveria ser esse espaço que abraça as diferenças e faz com que elas se encontrem, mesmo que temporariamente.

O Cordão do Triunfo foi criado pela Cia. Pessoal do Faroeste em 2013 e sai nas manhãs de domingo de Carnaval da esquina da Rua do Triunfo com a Rua General Osório, onde a companhia teatral está sediada. Seu desfile tem grande potência, por incluir quem está completamente apartado, recuperando o sentido original do Carnaval, sim, porém dando-lhe forte conotação política e social.

Trata-se de dois exemplos carnavalescos paulistanos que colocam a arte e a cultura em contato direto com a radicalidade do ato político, atuando nas *brechas* e *contrabrechas* da cidade institucional para explicitar sua desigualdade.

E que, por isso, podem se colocar criticamente em outros momentos cruciais do país, nas ruas da cidade, como fez o Bloco Afro Ilú Obá De Min em 18 de março de 2018, na Avenida Paulista, em protesto contra a execução da vereadora Marielle Franco (PSOL-RJ), ocorrida dias antes.

BaianaSystem

Por volta do fim dos anos 1980, o Olodum se mostrava como o início de uma febre, que saíria das ruas soteropolitanas (a ocupação negra das ruas) em direção ao mundo, indo das *brechas* que se abriam em direção ao modelo empresarial, institucional, globalizado (Michael Jackson, Paul Simon, Spike Lee).

O antropólogo Hermano Vianna relembra esse início:

Ainda me lembro do dia em que vi, pela primeira vez, o Olodum passar pela Praça Castro Alves, na época o epicentro do carnaval de Salvador. Todo mundo cantava “Faraó, divindade do Egito”. Quem, como eu,

nunca tinha ouvido falar de bloco afro, olhava para os outros foliões espantado. Que música era aquela? De onde surgira aquele ritmo incrível? A novidade espetacular deixava a folia ainda mais animada.

A cidade estava absolutamente feliz: era como se cada dançarino soubesse que aquele era um momento entusiasmado/entusiasmante de revolução festiva, para ficar na história, quando o povo de um lugar inventa algo maior, brilhante, uma obra-prima, produto nobre da criatividade local. Era como se Salvador cantasse para si própria: olha só de quanta beleza e animação somos capazes! Essa música é mais que a soma de nossas individualidades: é brincadeira popular com energia de sobra, fruto de muitos anos de tradução foliã, capaz de nos alegrar (e alegrar também quem mais quiser vir aqui brincar conosco) por muitos outros carnavais futuros, até outra novidade mais bacana surgir por aqui, deste mesmo modo sempre surpreendente (VIANNA, 2008, p. 9).

Passam-se cerca de 30 anos e a novidade vem dar à praia. A novidade se chama BaianaSystem (Figura 51), um projeto musical criado na mesma Salvador do Olodum também em 2009, como o Bloco Acadêmicos do Baixo Augusta. Promove uma mistura entre os sistemas de som jamaicanos (*sound systems*) e a guitarra baiana, criando diálogos com outros ritmos musicais afro-latino-americanos, como o samba-*reggae*, o frevo, o *ijexá*, o *kuduro*, a *bass music* e a *cumbia*.

Organizando-se como um coletivo fluido, traz a colaboração de vários músicos e produtores musicais, que se reconfiguram conforme a apresentação que fazem, o que significa dizer que o BaianaSystem que se apresenta nas ruas de Salvador pode ser diferente do que se apresenta em um teatro de São Paulo e assim por diante, mundo afora. Seu núcleo é composto pelo guitarrista Roberto Barreto, o baixista e produtor Marcelo Seco, o cantor Russo Passapusso e o designer Filipe Cartaxo. O *design* ocupa função importante dentro do projeto.

O músico B Negão, que canta eventualmente com o BaianaSystem (cantou em cima do Navio Pirata na passagem pela Avenida Vinte e Três de Maio), escreveu uma apresentação do disco *Duas cidades* (2016), o terceiro do projeto, antecedido por *Pirata* (2013, EP) e *BaianaSystem* (2010). Assim como ocupa as ruas com o Navio Pirata, suas músicas tratam de assuntos comuns à rua, entre os quais a especulação imobiliária.

FIGURA 51 O cantor Russo Passapusso durante passagem do Navio Pirata do BaianaSystem pela Avenida 23 de Maio. 17 fev. 2018. Foto: BaianaSystem.

Sobre o BaianaSystem, e sua tática de ocupação por meio de ações descentralizadas, fluidas e que alternam espaços institucionais e não institucionais, é o músico B. Negão quem tenta explicá-lo:

BAIANASYSTEM: MÚSICA EM MOVIMENTO

De dentro das frestas da selva de concreto e aço, brotam novas raízes,
de uma espécie soteropolitana ainda não estudada.

Duas cidades (em uma).

Quatro cabeças pensantes a serviço da arte dançante.

Arte sonora, visual e reflexiva.

Arte mutante, com disposição de arriscar, pra ver aonde vai dar.

O peso da *bass culture* com a mandinga e o tempero baiano;

Imagens enigmáticas e instigantes;

A palavra das ruas para as ruas; [...]

Do alto do seu Navio Pirata, estes destemidos tripulantes, ao mesmo tempo em que traduzem os sons das ruas e vielas em seu próprio

estilo, propõem uma nova ordem: libertária, capaz de provocar uma catarse coletiva por onde quer que passem. [...]

A riqueza de ritmos e referências que brotam, não como “pesquisa”, e sim como vivência.

Sentimento e movimento. [...]

Duas cidades é isso:

O som das festas populares de um futuro próximo.

O trio elétrico como um *soundsystem* ambulante.

O carnaval como uma experiência social.

A cidade (partida) como ponto de ação e observação do ser humano.

[...]

Depois de todo esse texto, acredito que uma pergunta deve estar rondando a sua mente:

O que seria o BaianaSystem?

Um grupo? Uma banda? Um *soundsystem*?

Um coletivo? Tudo ao mesmo tempo agora? [...]

o BS é um autêntico fenômeno cultural que se expande a cada apresentação, a cada carnaval, do zero aos 20 mil, em crescimento (e movimento) exponencial.

Salvador, Nova York, São Paulo, Tokyo, Rio de Janeiro, Xangai...

Aonde isso vai parar? Aonde tudo isso vai dar? Isso, só o tempo dirá.

Esperemos as cenas dos próximos capítulos desta saga extremamente singular, dentro da música moderna (baiana, brasileira e mundial).

Asé,

“BNegron” (B NEGRÓN, 2016).

Que mais dizer do BaianaSystem? Caetano Veloso diz que o “Sistema Baiana é um experimento de maturação coletiva que não teremos mais o direito de desprezar” (VELOSO, 2018). Podia ser uma versão anárquica dos blocos de Carnaval baianos. Podia ser a continuação do mangue bit, revolução iniciada por Chico Science & Nação Zumbi no início dos neoliberalistas anos 1990, sabendo que nesse meio-tempo houve tanta coisa. Podia ser uma conversa entre tambores do Olodum com guitarristas baianos. Podia ser uma conversa com o *ragga* & o *funk* & o axé & o tropicalismo & o *rock* & o ontem & o amanhã.

Mas o BaianaSystem não é nada disso. É, como no Navio Pirata, que navegou pela Avenida Vinte e Três de Maio no pós-Carnaval do dia 17 de fevereiro de 2018, uma espécie de ocupação oficializada do espaço do “inimigo” para professor contra ele. Ao “hackear” a folia oficial, patrocinada e direcionada

pela Prefeitura de São Paulo, com o convite de celebridades como Claudia Leite, o BaianaSystem mostrou ser a inteligência sendo operada entre a tática e a estratégia (DE CERTEAU, 1998), entre o samba e a eletricidade, entre o ancestral e o atômico.

Defendendo o amor pela cidade (LEFEBVRE, 2001) como quem defende a democracia. Propondo a não violência conhecendo-a por dentro. Sempre ocupando a rua.

O Carnaval de São Paulo, embora cada vez mais tendendo à domesticação (em função de seu potencial de lucro), pode ser um exemplo da *brecha se estabelecendo potentemente como brecha* a despeito do assédio à institucionalização. A julgar pela posição de destaque que passaram a ocupar na cidade, é possível que o Bloco Acadêmicos do Baixo Augusta, o Bloco Afro Ilú Obá De Min e a versão paulistana do Navio Pirata do BaianaSystem, entre outros, se coloquem como símbolos da conquista desse lugar, operando a partir do diálogo com a cidade (sem evitar o institucional) para tratar de suas fraturas.

Não por acaso, tais exemplos defendem fortemente o fortalecimento das afirmações: do orgulho da ancestralidade africana, do empoderamento feminino, da transsexualidade, do direito à cidade, do combate ao assédio sexual, da liberdade e assim por diante, os quais nos parecem ser temas de urgência que, se foram se estabelecendo pelas *brechas*, hoje ocupam lugar central.

Por sua vez, o Bloco Cordão do Triunfo representa tudo isso e talvez ainda mais. Atuando completamente nas *contrabrechas* da cidade institucional, opera de modo autônomo em meio a duas faces que verdadeiramente compõem a cidade: o que foi e o que é. A inserção democrática dos que estão apartados, que no caso do Bloco são possivelmente os exemplos extremos da megalópole desigual, aponta para a possibilidade, ao menos temporária, de um religamento.

Brechas e contrabrechas: em busca de cidades temporárias e móveis

Nesta seção final do Capítulo 4, trabalharemos os conceitos de *brecha* e *contrabrecha*, considerando-os oposições permeáveis à institucionalização.

Como dissemos no Capítulo 3 deste trabalho, entendemos que nos tempos atuais, marcados por grande complexidade, a visão proporcionada pela instituição — cultural, em nosso caso, mas poderíamos estender a perspectiva a outras esferas; o que, se voltarmos a pensar com Stuart Hall (1997) e Teixeira Coelho (2007), nem seria uma distinção necessária — é uma visão parcial da cidade. Pensamos em São Paulo, mas, ao examinarmos o filme *The Square* (ÖSTLUND, 2017), sueco, podemos entender que se trata de uma consideração mais abrangente, o que o texto de Stuart Hall (1997) também permite concluir.

Procuramos, também no Capítulo 3, ao tratar de “consenso” e “dissenso”, mostrar o quanto a cidade de São Paulo vai se organizando e reorganizando em meio às *brechas* e *contrabrechas*. A cidade vai-se tornando mais aberta ao que é não institucional, representado pelas ocupações do espaço público, em movimento que tem efeito notório: cresce o interesse pelo que é proveniente da rua. O *graffiti* (VERANO, 2013) é um exemplo dentre tantos (CALDEIRA, 2012).

O poder público e as empresas, às vezes em grande sintonia, percebem essa potência da rua e também a ocupam, fazendo com que aumente a vontade de cidade (SARLO, 2014) ou, ao contrário, que essa ocupação dos espaços públicos que ocorria nas *brechas* seja, ou incorporado pelas instituições, ou perca sua potência. Nesse contexto, entram questões como as apontadas por Guy Debord (1997) e a sociedade do espetáculo e, como consequência de sua inescapável implementação, Byung-Chul Han (2017) e a sociedade do cansaço.

Num cenário de maior aceno ao conservadorismo, como o atual, as cidades também se fecham, ao mesmo tempo em que o espaço público é loteado entre empresas parceiras, como vimos na São Paulo pós-2017.

Entram em cena reações a esse movimento, que chamamos de *contrabrechas*, ações não institucionais que se colocam à margem das *brechas*.

Trataremos brevemente, a seguir, dos conceitos de espetáculo (DEBORD, 1997) e cansaço (HAN, 2017). Depois trataremos das *brechas*

assimiladas pela cidade e, por fim, das *contrabrechas* da cidade, com sua velocidade e fluidez. O último tópico pensará nas *contrabrechas* como esboços de futuros melhores.

Espetáculo e cansaço

Guy Debord escreveu seu livro mais conhecido, *A sociedade do espetáculo*, em 1967. Um dos nomes centrais do situacionismo, seus textos foram inspirações marcantes para o Maio de 68. Nascido em Paris em 1931, quando morreu, em 1994, em plena década neoliberalista, o que profetizava em seu livro já estava plenamente realizado.

Para o escritor francês, “as modernas condições de produção se apresentam como uma imensa acumulação de *espetáculos*” (DEBORD, 1997, p. 13). O que era *vivido* se torna uma representação, e isso se deve à economia: o espetáculo domina os homens quando a economia já os dominou completamente (DEBORD, 1997). O *espetáculo* é a economia se desenvolvendo por si mesma, numa transferência “do *ser* para o *ter*” (DEBORD, 1997, p. 18) que guarda completa relação com os valores de *uso* da cidade se encaminhando para a *troca*, conforme notara o também francês Henri Lefebvre (2001), em seu livro *O direito à cidade*, que, como comentamos antes, respira os mesmos ares de Maio de 68. É o espetáculo dominado pelo *ver* (DEBORD, 1997, p. 19), a vida concreta se degradando em universo *especulativo*, como detalharia depois outro pensador francês, Jacques Rancière (2012), em sua definição do “espectador” que precisa ser emancipado.

O “espectador” de Jacques Rancière (2012) é o homem cansado do filósofo alemão de ascendência sul-coreana Byung-Chul Han. Para este, “a sociedade do desempenho e a sociedade ativa geram um cansaço e esgotamento excessivos” (HAN, 2017, p. 70). O cansaço da sociedade, para Byung-Chul Han, é um cansaço que, não passível de ser revigorado, é opressor, “um cansaço solitário, que atua individualizando e isolando” (HAN, 2017, p. 71).

O desenvolvimento de São Paulo se dá sob esse cansaço extenuante do *espetáculo*, e a ocupação de seu espaço público, fortalecida na segunda década do século XXI, sofre justamente do mesmo assédio especulativo. Se a ocupação dos espaços públicos é o que fez, por exemplo, o Baixo Augusta ter notoriedade,

é essa imagem que acaba estampando as ações especulativas sobre o mesmo espaço. “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 1997, p. 25; o destaque é do autor).

Quando vira *imagem*, ao mesmo tempo o cansaço especulativo destrói “qualquer comunidade, qualquer elemento comum, qualquer proximidade, sim, inclusive a própria linguagem” (HAN, 2017, p. 71). É imagem e não é linguagem.

O que explica a bem-sucedida dinâmica dessa engrenagem — do *ser* para o *ter*, ou do *uso* para a *troca* — é o fato de, como explica Guy Debord, o valor de troca somente poder se formar como agente a partir do valor de uso. “As armas de sua vitória” — a proposição bélica é do autor — “criaram as condições de sua dominação autônoma” (DEBORD, 1997, p. 33). Ou seja, primeiro há o *uso*, depois a *compreensão do uso*, para no passo seguinte haver a posse do *uso*, com a *troca* passando então a *dirigir o uso* e se solidificando de modo consensual (DEBORD, 1997; RANCIÈRE, 1996). Instala-se o *pseudouso* (DEBORD, 1997, p. 34). A partir de então, passa a prevalecer o valor de *troca*.

Essa decodificação da engrenagem nos ajuda a compreender os vários pontos de conflito pelos quais vimos passando: o diálogo entre Silvio Santos e José Celso Martinez Corrêa, por exemplo, que opõe os dois modelos de cidade sobre o qual vimos tratando, não encontraria no “*shopping center* cultural” de João Doria sua solução: antes, seria a *compreensão do uso* para que em seguida houvesse a *direção do uso*, e finalmente a dominação do *uso* pela *troca*. Do mesmo modo, é possível pensar no Parque Minhocão como uma estratégia para primeiro fazer a *troca* compor com o *uso*, para, em seguida, dominá-lo.

A surpresa no contrapé: a *brecha* assimilada pela cidade

Quando comentamos que a vontade de cidade (SARLO, 2014) sofre dois assédios, e que um vem da maciça ocupação do espaço público e a outra vem dos esforços de controlá-lo, é dessa engrenagem desmontada por Guy Debord que estamos a falar. Na história recente de São Paulo coberta por este trabalho (principalmente de 2013 a 2018), é a espetacular junção desses dois modelos aparentemente antagônicos que estamos presenciando.

No primeiro caso, têm-se os empreendimentos imobiliários e outros percebendo a pulsação da cidade, ao mesmo tempo em que vão investindo

esforços (financeiros, mas não só) para ocupar seus entornos, até poderem operar a coisa em si. Os *lofts* vão se tornando opções “modernas” de moradia para o Baixo Augusta, a região da Praça Roosevelt e do Minhocão vai substituindo moradores históricos por outros de maior poder aquisitivo.

Os *parklets*, espaços patrocinados pelas empresas para promover o convívio nas calçadas, na prática as vão privatizando, porque pressupõem que as estruturas multicoloridas são feitas para consumidores. Os *food trucks*, estruturas padronizadas e na maioria das vezes relacionadas a grandes empreendimentos, vão ocupando o espaço dos pequenos comerciantes. A gentrificação, aportuguesamento de *gentrification* (PROENÇA LEITE, 2007), se coloca nesse teatro de guerra que opõe modelos de cidade e ajuda a operar a transferência do *uso* para a *troca*. A batalha pela transformação do Minhocão em estrutura pedestre acaba por se transformar também em cavalo para outras batalhas, não necessariamente a favor dos que batalhavam por ela.

No segundo caso, ligado aos esforços pelo controle da cidade, têm-se os mesmos resultados por caminhos menos tortuosos. O Largo da Batata, em vez de ser uma experiência coletiva e colaborativa, passa a ser loteado para empresas. Seu Carnaval, por exemplo, é amarelo como a Skol. O Minhocão se torna um adorno, parente distante da High Line nova-iorquina, caricatura de uso, ou, conforme Debord (1997), se reduz a *imagem*. O entorno vai se tornando padronizado, mais caro, ensaiando novos bairros (Novo Pacaembu, Nova Higienópolis, Nova Barra Funda), em que a nova nomenclatura (como no caso do “Novo Aquarius”, do filme de Kleber Mendonça Filho) serve justamente para registrar que o antigo deixou de existir, como se fora uma certidão de óbito.

A esse respeito, vale voltarmos a Debord (1997), que explica o porquê de essas ações acontecidas nas *brechas*, embora extremamente plurais e descentralizadas, serem igualmente captadas pelo espetáculo. “Quando o espetáculo era concentrado”, ele diz, “a maior parte da sociedade periférica lhe escapava; quando era difuso, uma pequena parte; hoje, nada lhe escapa. O espetáculo confundiu-se com toda a realidade, ao irradiá-la” (DEBORD, 1997, p. 173). Como vimos, Stuart Hall (1997) também trata desse fenômeno da homogeneização de tudo, alertando, porém, que esse esforço de uniformização não é assim nem tão simples, nem tão previsível, nem tão autorrealizável.

“O mais importante”, porém, “é o mais oculto”, diz Guy Debord (1997, p. 177). Os esforços de ordem ou de assimilação das *brechas* também vão sendo compreendidos por quem tenta operar a contrapelo (BENJAMIN, 2012), forçando os limites: entre os falsos opostos, entre o institucional e o não institucional, entre o planejado e o não planejado, entre o oficial e o não oficial, entre o legal e o ilegal. “Sempre se aprende alguma coisa com o adversário”, sentencia Debord (1997, p. 223). E assim é: a pluralidade é captada até um limite pela sociedade do espetáculo. “Afim, a respeito de nós todos, é possível concluir que o que nos impediu de adotar uma única atividade ilegal foi o fato de termos várias” (DEBORD, 1997, p. 223).

Teresa Caldeira trata dos limites entre o legal e o ilegal em alguns dos textos que comentamos aqui, no que diz respeito à relação entre pessoas e cidades. Falou de skatistas, de pichadores, de adeptos do *parkour*, de motoboys, dos rolezinhos (CALDEIRA, 2012, 2014). Se substituirmos a expressão “atividade ilegal” em Debord por, digamos, “tática”, pensando nas possibilidades de ocupação dos vazios da cidade, teremos algo que se aproxima das *contrabrechas* sobre as quais falaremos. É que, como já explicara De Certeau (1998), a tática não é uma, mas são várias.

Velocidade e fluidez nas *contrabrechas* da cidade

Nem tudo acontece como se imagina, seja pela lógica do *ser*, seja pela lógica do *ter*. Se isso é verdade em relação às *brechas* que acabam por ser incorporadas pela institucionalização, também o é no caso das *contrabrechas*, que percebem a engrenagem e começam a operar dentro dela e contra ela.

De nossa perspectiva, as *brechas* são olhares para as oportunidades que existem na cidade. Esses olhares são múltiplos, podem e normalmente são conflitantes, compõem com bandeiras e interesses variados, agrupam pessoas nos espaços públicos da cidade que se reúnem neles por identificarem possibilidades de pertencimento, o que não impede o embate (a manifestação do amor pela cidade, como diz Henri Lefebvre [2001]). As *brechas* podem compor com o institucional. Essa composição pode se dar pelo apoio, pelo patrocínio, pela concessão ao uso. E esse institucional pode estar de qualquer um dos lados do balcão: o privado ou o público.

Conforme vão acontecendo os estreitamentos entre esses relacionamentos da *brecha* com o institucional, pode acontecer de este institucional assimilar a *brecha*, tornando-a irreconhecível, ou de combatê-la. Pode acontecer, também, de a *brecha* se estabelecer de tal modo, mantendo-se como *brecha* em meio à cidade institucional, que esta não consegue desmobilizá-la.

Mas pode ser também que, como vimos ao longo destas páginas, a cidade se reorganize para combater as *brechas* ou enfraquecê-las. Nesse caso, por meio da *tática* (DE CERTEAU, 1998), que não é uma, mas são várias, as *brechas* podem se reorganizar como *contrabrechas*.

Estas, para nós, são esforços que têm a potência de restabelecer o *uso* e o *ser* (pensemos em Lefebvre [2001] e em Debord [1997]) a partir do conhecimento das engrenagens que fazem com que as *brechas* da cidade possam ser engolidas por ela.

De volta à surpresa: a *contrabrecha* como esboço de melhores futuros

As *contrabrechas* agem em plano ainda mais localizado que as *brechas*, são ainda mais voláteis e descentralizadas e têm o provisório como característica que lhes define. São temporárias, se aglutinam ou deixam aglutinar quando convém, mas sabem o momento de se separar, a fim de preservar a própria potência.

O Teatro Oficina sabe que não consegue se opor ao Grupo Silvío Santos pelo diálogo, porque sabe também que o diálogo está viciado desde o momento em que não tem mediador e se pauta pelo espetáculo (DEBORD, 1997) em um grau mais alto que as torres que se pretende que sejam construídas no entorno do Teatro de Lina Bo Bardi. Então, passa a deixar-se misturar com outras pautas que movem o bairro do Bixiga e o Centro da cidade, imiscuindo-se com elas de modo a potencializá-las e, com isso, potencializar-se a si próprio. Não é mais a luta de preservação de um teatro, mas de vários. Não é a luta pela preservação de um patrimônio tombado, mas de um terço dos imóveis tombados da cidade de São Paulo. Não é a luta por um quarteirão horizontal e verde em São Paulo, mas de um bairro que tem em média no máximo construções de três andares, e que, se as grandes torres lhe fizerem sombra, essa sombra encobrirá também

quem tem menos amplificação na voz. A utopia que propõe, do grande parque que atravessa o Centro de São Paulo, um parque que se retroalimenta de natureza e cultura, é na verdade uma proposição que utiliza o cansaço como pausa e reconexão. Que sabe antepor um “cansaço calado, cego, dividido” a um “cansaço falaz, vidente, reconciliador” (HAN, 2017, p. 73).

Ao cansaço devastador do *espetáculo*, Byung-Chul Han (2017) contrapõe outro tipo de cansaço, o qual

abre um *entre* na medida em que afrouxa as presilhas do eu. Eu não só vejo simplesmente o outro, mas eu próprio sou o outro e “o outro torna-se igualmente eu”. O *entre* é um espaço de amizade como in-diferença, onde “ninguém ou nada ‘domina’ ou sequer tem o ‘predomínio’”. (HAN, 2017, p. 72).

A *contrabrecha* ocupa o *entre*, um lugar que, como vimos em Homi Bhabha (2014), também é o lugar ocupado pela cultura, um terceiro lugar que não é o eu, nem é o outro. Porém, isso não a impede de atuar no plano tático de Michel de Certeau (1998), ao contrário, sabe que esse espaço “entre” tem também a finalidade de lhe permitir atuar dentro do território do adversário.

Dissemos que, para De Certeau (1998), a *tática* é uma ação calculada que não depende de si, mas do território do outro, que é temporariamente tomado. O que Michel de Certeau chama de uma *força estranha* (DE CERTEAU, 1998, p. 100), que lhe permite operar dentro do território do adversário, está vinculado ao que falamos antes sobre a serendipidade e sobre o flunar. Não é por acaso — que, por sinal, é uma parte importante da serendipidade — que João do Rio (2008) fala do flunar como sendo o caminhar com astúcia. A *tática* é, para De Certeau (1998), a própria astúcia, que, em par com a serendipidade, “numa docilidade aos azares do tempo, consegue estar onde ninguém espera” (DE CERTEAU, 1998, p. 101).

As *contrabrechas* operam dentro dessa visão que ao mesmo tempo compreende e desafia a escala da cidade, atuando por meio da *arte do fraco* (DE CERTEAU, 1998, p. 101) por entre as microescalas que derivam da escala da cidade, mas mantendo a intervenção na cidade como seu fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendemos, com este trabalho, defender o conflituoso espaço público da cidade de São Paulo, em sua complexidade, como privilegiado para a reflexão, ou as reflexões, sobre a arte e a cultura e a potência do que é proveniente do simbólico. Escolhemos seu Centro como o objeto de análise, embasando essa escolha pelo que propõem Stuart Hall (1997) e Henri Lefebvre (2001), os quais veem a centralidade da cultura e a centralidade da cidade como caminhos para que seu alcance — o do direito à cidade e o do direito ao simbólico — se dê de modo mais democrático.

São Paulo é uma cidade de grande importância simbólica. Reúne alguns dos principais espaços culturais do Brasil (alguns, de importância global), muitos deles em sua região central. Ao mesmo tempo, é uma cidade muito desigual. Consegue reunir no mesmo bairro, na Luz, uma enormidade de museus, salas de concerto e outros espaços culturais institucionais de grande importância histórica. Também reúne, na mesma localidade, que ao mesmo tempo em que é importante histórica e culturalmente, é extremamente hostil, um perímetro que já se destacou pelo cinema e teatro marginais e que hoje é conhecido por um nome terrível, “Cracolândia”, que, misturado à urgência governamental por outros assuntos, foi-se perpetuando: já existe há pelo menos 20 anos.

A cidade tem grande potência. Há quem desenhe para seu futuro, como o Teatro Oficina, um grande Parque Linear que percorra o Centro se retroalimentando de natureza e cultura. Porém, São Paulo também vivencia a competição entre dois modelos: um ligado ao seu valor de *uso*, outro, ao seu valor de *troca* (LEFEBVRE, 2001).

Dentro de uma cidade complexa e desigual, como São Paulo, sua parcela institucional também tem amplitude desigual. Seu alcance é limitado, e o exame da Cia. Pessoal do Faroeste, da Cia. Mungunzá de Teatro e do coletivo A Craco Resiste, os três atuantes na região da Luz, em graus diferentes de relacionamento com a cidade formal, nos permite constatar que tudo o que fazem — e há muitos outros atuando nessa *contrabrecha* da cidade —, embora com menos força quantitativamente se comparado aos equipamentos culturais que estão na região da Luz, consegue estabelecer uma interação com o “fluxo”

da “Cracolândia” que não tem comparação. Porque realmente estabelecem o diálogo tão fundamental e porque, de fato, os que estão preservados pelos muros institucionais não dialogam. As exceções institucionais que comentamos, como o SESC e outras instituições favorecidas por *ruas* que lhes conectam com a cidade, confirmam a regra.

Pensamos na arte e na cultura de São Paulo, que muitas vezes conformam sua Política Cultural, em três níveis: um que é institucional, um que atua nas *brechas* da cidade institucional, dialogando com esta, e outro que atua nas *contrabrechas*, sem guardar traços de institucionalidade.

Procuramos definir as três categorias e explorar suas potências e debilidades. Para isso, buscamos localizar alguns dos mais sensíveis pontos de conflito do Centro de São Paulo na contemporaneidade, confrontando as várias iniciativas culturais com as visões de cidade que os mandatários de São Paulo vão, como que com um carimbo, tentando imprimir nela, com maior ou menor destaque aos setores empresarias, com maior ou menor estímulo à ocupação dos espaços públicos da cidade desde um ponto de vista crítico e marcado pelo *dissenso* (RANCIÈRE, 2012).

Traçamos um percurso rizomático (DELEUZE e GUATTARI, 2005) entre o Largo da Batata, na Zona Oeste da cidade, até o Elevado Presidente João Goulart, ou Minhocão, no Centro. Em meio aos temas que foram se sucedendo, procuramos demonstrar como atua na cidade uma espécie de engrenagem que ora põe a *brecha* a serviço da instituição, ora a mantém preservada em sua potência e ora a empurra para as *contrabrechas*.

Terminamos este trabalho acreditando que as instituições culturais (mas não só) estão em lugar desprivilegiado para acompanhar a pulsação da cidade real. Se estas devem se abrir à cidade, como acreditamos, precisarão cada vez mais tanto reconhecer suas debilidades, como procurar o diálogo com as *brechas* e *contrabrechas*, para isso abrindo mão de suas certezas e, ao mesmo tempo, sabendo se abrir ao imprevisto que acontece nas ruas.

As *brechas* têm, nessa engrenagem, papel fundamental, porque têm potência para ligar as *contrabrechas* à cidade institucional. Porém, para isso, não é desejável que se rendam aos eventuais assédios institucionais. Ao contrário, precisarão, conhecendo a máquina por dentro, mais e mais “hackeá-la” para deixar emergir o que está nas *contrabrechas*.

Estas, por sua vez, têm pleno conhecimento dessa dinâmica. Sabem quando vale a pena se aproximar das *brechas* e quando estas já estão comprometidas com o que é institucional. As *contrabrechas* têm muita força e, num momento conservador em que a cooptação e a mercantilização de tudo se ampliam do institucional para as ruas, saberão manter-se preservadas em seu discurso urgente e radical, colocando mais pressão nos agentes que atuam pelas *brechas* ou nas instituições.

Em nosso trabalho, recuperamos a fala de Néstor García Canclini sobre as grandes corporações globais: “Hoje, Davi não sabe onde está Golias” (CANCLINI, 2007, p. 9). Contrapusemos o antropólogo argentino dizendo que, por outro lado, Golias também não sabe onde está Davi.

Pois os Davis, que são muitos e estão em muitos lugares, estão nas *contrabrechas*. Em todos os casos, o caminho estará na escuta atenta às ruas.

São Paulo, 19 de março de 2018.

Este trabalho se concluiu em meio à execução sumária da vereadora Marielle Franco (PSOL-RJ), ativista em prol dos direitos humanos. Ao crime, ocorrido em 13 de março de 2018, seguiram-se manifestações acaloradas pelas ruas das principais cidades do país. Se a vereadora foi morta na rua, também foi às ruas que as pessoas foram expressar sua indignação. Que assim seja.

FIGURA 52 Projeção de imagem da ativista pelos direitos humanos, Marielle Franco, na estrutura do MASP. 14 mar. 2018. Foto: Paulo Nascimento Verano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BATATA PRECISA DE VOCÊ. Página do coletivo no Facebook. Disponível em: <<http://facebook.com/abatataprecisadevoce>>. Post de 18 ago. 2017. Acesso em: 24 set. 2017.

_____. Disponível em: <<http://largodabatata.com.br/>>. Site do coletivo. Acesso em: 24 set. 2017.

A CRACO RESISTE. In: **Medium/A Craco Resiste**. Perguntas frequentes. Disponível em: <<https://medium.com/@cracoresiste/d%C3%BAvidas-frequentes-b9d4344c4a34>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

ABRASCE (Associação Brasileira de Shopping Centers). Disponível em: <<http://www.abrasce.com.br>>. Acesso em: 6 mar. 2018.

ACADÊMICOS DO BAIXO AUGUSTA. Sim para o carnaval. Sim para a liberdade. In: **Facebook**. 17 fev. 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/academicosdobaixoaugusta/posts/10156056907002456>. Acesso em: 11 mar. 2018.

ADORNO, T. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p. 15-45.

AGUIAR, J. Pequenas, mas atrevidas. In: **Valor Econômico**. São Paulo: Valor Econômico, caderno Cultura & Estilo, 30 ago. 2013. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/3252472/pequenas-mas-atrevidas>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

ALONSO, A. Depois de intervenções em ciência e cultura, Rio é cereja do bolo. Presidente trouxe do começo da República os interventores, justificados por ideias e práticas antigas. In: **Folha de S.Paulo**. Ilustríssima, 11 mar. 2018. São Paulo: Empresa Folha da Manhã S/A. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/angela-alonso/2018/03/depois-de-intervencoes-em-cultura-e-ciencia-rio-e-cereja-do-bolo.shtml?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=compfb>. Acesso em: 18 mar. 2018.

AMÂNCIO, T. Praça Júlio Prestes, ao lado da cracolândia de SP, será revitalizada. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 15 set. 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/09/1918657-praca-julio-prestes-no-centro-de-sao-paulo-recebera-revitalizacao.shtml>>. Acesso em: 22 out. 2017.

ANDRADE, O. **O rei da vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANIZELLI, E.; GOYENECHE, E. e SALDAÑA, P. Com sofá, tapete e cama, morador de rua monta “casa” sob o Minhocão. In: **Folha de S.Paulo**, 22 abr. 2017, *on-line*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/04/1877616-com-sofa-tapete-planta-e-cama-morador-de-rua-monta-casa-sob-o-minhocao-em-sp.shtml>. Acesso em: 24 set. 2017.

ARAÚJO, M. Acadêmicos do Baixo Augusta leva 1 milhão de pessoas para o Centro de SP. In: UOL, 4 fev. 2018. Disponível em: <https://carnaval.uol.com.br/2018/noticias/redacao/2018/02/04/academicos-do-baixo-augusta-leva-1-milhao-de-pessoas-para-o-centro-de-sp.htm>. Acesso em: 11 mar. 2018.

AUGÉ, M. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

B NEGRÓN. BaianaSystem: música em movimento. Release. In: **BaianaSystem**, 2016. Disponível em: <http://www.baianasystem.com/>>. Acesso em: 11 mar. 2018.

BACHA, E. O Economista e o Rei da Belíndia: uma fábula para tecnocratas. In: **Jornal Opinião**, s./e., São Paulo, 1974.

BECKETT, S. **Esperando Godot**. São Paulo: Cosac Naïfy, 2005.

BENJAMIN, B. **Obras escolhidas I**: magia e técnica, arte e política — ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BETIM, F. Gestão Doria inicia demolição de prédio na cracolândia com moradores dentro. In: **El País Brasil**. 24 maio 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/24/politica/1495579264_276005.html>. Acesso em: 7 jan. 2018.

BERGAMO, M. “Vou transferir a cracolândia pra lá”, diz Silvio Santos a Zé Celso em reunião com Doria sobre o Oficina. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 29 out. 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2017/10/1930968-vou-transferir-a-cracolandia-pra-la-diz-silvio-santos-a-ze-celso-em-reuniao-com-doria-sobre-o-oficina.shtml>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BIVAR, A. **Punk**. São Paulo: Edições Barbatana, 2018. No prelo.

BOTELHO, I. e FIORE, M. **O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo**. São Paulo: Centro de Estudos da Metrópole, 2005.

BOTELHO, I. Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública. In: **Fórum Internacional Economia Criativa**. São Paulo,

2003. Disponível em:
<<http://www.economiacriativa.sp.gov.br/videoDocumento/documentos/S%C3%A3o%20Paulo%20-%20equipamentos%20culturais.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2010.

BUARQUE, C. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALDEIRA, T. P. R. **Cidade de muros**: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2000.

_____. Inscrição e circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo. In: **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo: Cebrap, nov. 2012, n. 94. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002012000300002>. Acesso em: 10 mar. 2018.

_____. Qual a novidade dos rolezinhos? Espaço público, desigualdade e mudança em São Paulo. In: **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo: Cebrap, mar. 2014, n. 98. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002014000100002>. Acesso em: 10 mar. 2018.

CALLIARI, M. O vazio urbano que virou bosque. In: **Blog Caminhadas Urbanas/O Estado de S. Paulo**, 7 maio 2017. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/caminhadas-urbanas/o-vazio-urbano-que-virou-bosque/>>. Acesso em: 24 set. 2017.

CALVINO, I. **A especulação imobiliária**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, N. G. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

_____. **Diferentes, desiguales y desconectados**: mapas de la interculturalidad. Barcelona: Ed. Gedisa, 2004.

_____. **O mundo inteiro como lugar estranho**. São Paulo, Edusp, 2016.

_____. Redes sociais, internet e cultura digital. Palestra de abertura do ciclo **Produção, distribuição e consumo cultural**: a indústria cultural no século XXI. São Paulo, Escola da Cidade, 10 set. 2010.

CAMPOS, A. Cidade (1963). In: **Viva vaia**: poesia 1949-1979. Cotia: Ateliê Editorial, 2000, p. 114-115.

CASA DO BAIXO AUGUSTA. Disponível em: <<http://baixoaugusta.org.br>>. Acesso em: 11 mar. 2018.

CASTLEMAN, C. **Getting up**: subway graffiti in New York. Cambridge: MIT Press, 1982.

CIA. MUNGUNZÁ DE TEATRO. Disponível em: <<http://www.ciamungunza.com.br/>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

COLASANTI, M. **Como se fizesse um cavalo**. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

CONTI, M. S. Bach diria que a cracolândia é um mar em meio à civilização? In: **Folha de S.Paulo**, 26 ago. 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/mariosergioconti/2017/08/1913057-diario-do-crack-bem-temperado.shtml>>. Acesso em: 25 set. 2017.

CORREA, S. PM vai trocar o centro pela periferia. In: **Folha de S.Paulo**, 19 fev. 1999, Caderno Folha São Paulo, p. 627713.

CORREA, V. e MORI, L. Últimos retoques. In: **Revista São Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 4 nov. 2012, Cotidiano, *on-line*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/revista/saopaulo/sp0411201210.htm>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

CRARY, J. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DATAFOLHA. **DNA Paulistano**: a mais abrangente pesquisa de opinião sobre a relação dos paulistanos com a sua cidade. São Paulo: Publifolha, 2009.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DICIONÁRIO HOUAISS. Versão on-line. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

DIMENSTEIN, G. Repressão amplia os limites da cracolândia — Ação policial faz traficantes mudarem local de atuação e ampliarem a fronteira da droga na cidade de São Paulo. In: **Folha de S.Paulo**, 11 abr. 1999.

DINIZ, André. **Almanaque do carnaval**: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. Petrópolis, Vozes, 2011.

ESTÉTICA MARGINAL. São Paulo: Editora Zupi, 2012, v. 2.

FERRAZ, M. Numa velha fábrica de tambores, SESC-Pompeia comemora 25 anos. In: **Vitruvius**, ano 08, abr. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897>>. Acesso em: 24 set. 2017.

FOLHA DE S.PAULO. Faria Lima: “O que entrego perfeitamente delineada, é a Cidade Nova que prometemos ao Povo”. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 9 abr. 1969, 1º caderno, p. 3. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1969/04/09/2/>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

_____. Promessas do prefeito. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 1º jan. 2017, Caderno Cotidiano, p. B2. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/2017/01/01/15/>>. Acesso em: 25 set. 2017.

_____. Um mundo de muros: as barreiras que nos dividem. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 2017. Disponível em: <<http://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1987. Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/foucault_vigiar_punir.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2018.

FRASCHINO, T. L. Largo da Batata: o concurso aprovado, 2001. Disponível em: <<http://slideplayer.com.br/slide/351810/#.VahP3TYqjG0.facebook>>. Acesso em: 24 set. 2017.

FURTADO, C. **Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto/Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

G1 SÃO PAULO. Conheça a história dos 'rolezinhos' em São Paulo. São Paulo: G1, 14 jan. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/01/conheca-historia-dos-rolezinhos-em-sao-paulo.html>>. Acesso em: 2 fev. 2018.

_____. Incêndio atinge Museu da Língua Portuguesa. São Paulo: G1, 21 dez. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/12/incendio-atinge-museu-da-lingua-portuguesa-em-sp-dizem-bombeiros.html>>. Acesso em: 2 fev. 2018.

GALLETTA, T. **Cena musical paulistana dos anos 2010**: a música brasileira depois da internet. São Paulo: Annablumme/FAPESP, 2016.

GALLMEISTER, M. e MATZENBACHER, C. O talento cultural do Bixiga & o Anhangabaú da Feliz Cidade. In: **Vitruvius**, n. 180.05, ano 15. São Paulo: Vitruvius, jul. 2015. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/15.180/5617>>. Acesso em: 6 jan. 2018.

GARCIA, R. V. **As formas de escritura cênica e presença no teatro expandido dos Satyros**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/rba/v55n2/v55n2a10.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

GAZETA DE PINHEIROS. Novo Largo da Batata frustra autor de projeto urbanístico. In: **Gazeta de Pinheiros**. São Paulo: Gazeta de Pinheiros, 11 out. 2013, *on-line*. Disponível em: <<http://gazetadepinheiros.com.br/cidades/novo-largo-da-batata-frustra-autor-de-projeto-urbanistico-11-10-2013-htm>>. Acesso em: 24 set. 2017.

GIRARDI, G. Mapa mostra que 30% da área de São Paulo é de Mata Atlântica. In: **O Estado de S. Paulo**. São Paulo: Grupo Estado, 30 jun. 2016. Disponível em: <<http://sustentabilidade.estadao.com.br/blogs/ambiente-se/mapa-mostra-que-30-da-area-de-sao-paulo-e-de-mata-atlantica/>>. Acesso em: 6 mar. 2018.

GONÇALVES, J. *Pantera negra* leva “público exótico” ao Shopping Leblon. [Vídeo.] In: **The Intercept Brasil**. Rio de Janeiro: The Intercept, 21 fev. 2018, *on-line*. Disponível em: <<https://theintercept.com/2018/02/21/pantera-negra-shopping-leblon/>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

GRANJEIA, J. Grafiteiros criam Museu Aberto de Arte Urbana. In: **Folha de S. Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 3 out. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/984782-grafiteiros-criam-museu-aberto-de-arte-urbana-em-sao-paulo.shtml>>. Acesso em: 7 jun. 2013.

GROSSMANN, M. Museu como interface. In: _____. e MARIOTTI, G. (orgs.). **Museu arte hoje/Museum Art Today** (Coleção Fórum Permanente; v. 1). São Paulo: Hedra, 2011, p. 193-220.

GULLAR, F. **Poema sujo**. Rio de Janeiro: José Olympio Editor, 2006.

HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública**. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.

HAN, B. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2017.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. In: **Educação e Realidade**, n. 22 (2). Porto Alegre, 1997; p. 15-45. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71361/40514>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus). **Museus em números**. Brasília: Ministério da Cultura (MinC), 2010.

ILÚ OBÁ DE MIN — Educação, Cultura e Arte Negra. Disponível em: <<http://iluobademini.com.br/>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada). **Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS) — 2010 — Cultura**. Brasília, IPEA, 2010.

J. LEIVA CULTURA & ESPORTE. Perfil cultura dos paulistas. In: J. LEIVA: DATAFOLHA: FGV. Seminário **Como investir em cultura?** São Paulo, Estação Pinacoteca, 21 out. 2010. Disponível em <<http://www.jleiva.com.br/seminarios/>>. Acesso em: 11 nov. 2010.

JHSF PARTICIPAÇÕES. Disponível em: <<https://jhsf.com.br/>>. Acesso em. 10 mar. 2018.

JACOBS, J. **Morte e vida das grandes cidades**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

LACAZ-RUIZ, R. O espírito de serendípite. In: **Hottopos**. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/mirand4/suplem4/oesprito.htm>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

LEFEBVRE, H. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LINS RIBEIRO, G. **Outras globalizações cosmopolíticas pós-imperialistas**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2014.

LOPES, N. **História e cultura africana e afro-brasileira**. São Paulo: Barsa Planeta Internacional, 2008.

MACHADO, A. **Campos de Castilla**. Reino Unido: Bristol Classical Press, 2011.

MÃE, V. H. País compacto. In: **O Estado de S. Paulo**. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 24 maio 2014, *on-line*. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,pais-compacto,1170845>>. Acesso em: 24 set. 2017.

MAILER, N. e NAAR, J. **The faith of graffiti**. New York: Icon!t/HarperCollins, 2009.

MARCOLINI, A. Leia a íntegra da entrevista com a socióloga Beatriz Sarlo. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã S/A, 7 jun. 2009; *on-line*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/06/576069-leia-integra-da-entrevista-com-a-sociologa-beatriz-sarlo.shtml>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

MARTÍ, S. MASP cancela mostra após americano Basquiat ser tema do CCBB. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha de Manhã S/A, 27 nov. 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/11/1938471-masp-cancela-mostra-apos-americano-basquiat-ser-tema-do-ccbb.shtml>>. Acesso em: 5 fev. 2018.

MAUPASSANT, G. A noite. In: CALVINO, I. (org.). **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; p. 351-355.

MELO, D. Entrevista — Carl Hart: Assim como Doria, o povo de São Paulo ignora os pobres. In: **Carta Capital**, 18 set. 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/carl-hart-assim-como-doria-o-povo-de-sao-paulo-ignora-os-pobres>>. Acesso em: 25 set. 2017.

MENDONÇA, H. *Queermuseu*: o dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. In: **In País Brasil**. São Paulo: El País Brasil, 13 set. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html>. Acesso em: 24 out. 2017.

MENDONÇA FILHO, K. (dir.). **Aquarius**. Brasil/França: CinemaScopio/SBS/Viodeofilmes/Globo Filmes, 2016, 146 min.

MESQUITA, L. Grupo desafia Prefeitura e planta 32 árvores no Largo da Batata em SP. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 17 jan. 2015, Cotidiano, on-line. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/01/1576528-grupo-desafia-prefeitura-e-planta-32-arvores-no-largo-da-batata-em-sp.shtml>>. Acesso em: 22 jul 2015.

NESTROVSKI, A. **Notas musicais**: do barroco ao jazz. São Paulo: Publifolha, 2000.

O ESTADO DE S. PAULO. Elevado, o triste futuro da avenida. In: **O Estado de S. Paulo**. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1º dez. 1970, p. 23. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19701201-29342-nac-23-999-23-not>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

OLIVA, J. **Exópolis (ou Metapolis, ou Megacidades, etc.)** — futuro urbano, ou futuro da cultura anti-urbana: as novas escalas do urbano. São Paulo: IEB/USP, 2014.

OLIVEIRA, L. M. B. de (org.). **Ampliação da esfera de presença do ser**: reflexões em torno da obra de Teixeira Coelho. São Paulo: Edições Barbatana, 2016.

OXFORD LIVING DICTIONARY. Serendipity. In: **Oxford Living Dictionary**. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/serendipity>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

PAGNAN, R.; GOMES, P e VERPA, D. Após ação de Alckmin, Doria diz que cracolândia acabou, mas tráfico fica. In: **Folha de S.Paulo**, 22 maio 2017, Caderno Cotidiano, p. B1. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/2017/05/22/871>>. Acesso em: 25 set. 2017.

PAIVA, F. A. P. **Estudo do conceito de serendipidade como base para novas abordagens ao problema da convergência prematura**. 2016. 110f. Tese (Doutorado em Engenharia Elétrica e de Computação) — Centro de Tecnologia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. Disponível em:

<<http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/123456789/21795>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

PALLAMIN, V. **Arte, cultura e cidade**: aspectos estético-políticos contemporâneos. São Paulo: Annablume, 2015.

PERÁN, M. *Maneras de hacer mapas*. In: **Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica**. v. 2, n. 4, 2013, p. 104-122. Disponível em: <<http://www.martiperan.net/print.php?id=66>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

PESSOAL DO FAROESTE. Disponível em: <<https://www.pessoaldofaroeste.com.br/>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

POZZI, S. A Europa sustenta o McDonald's, em baixa nos Estados Unidos. In: **El País Brasil**, 22 abr. 2014. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2014/04/22/economia/1398179161_292399.html>. Acesso em: 15 fev. 2018.

PROENÇA LEITE, R. **Contra-usos da cidade**: lugares e espaços públicos na experiência urbana contemporânea. Campinas/Aracaju: Editora da UNICAMP/Editora UFS, 2007.

PROJETO NOVA LUZ. **Projeto urbanístico específico (PUE) jul. 2011**. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, jul. 2011. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/desenvolvimento_urbano/arquivos/nova_luz/201108_PUE.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2017.

_____. **Projeto Nova Luz**. Disponível em: www.projetonovaluz.com.br. Acesso em: 25 set. 2017.

QUEIROGA, E. **Dimensões públicas do espaço contemporâneo**: resistências e transformações de territórios, paisagens e lugares urbanos brasileiros. 2012. 284p. Tese (Livre-docência em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, 2012.

RANCIÈRE, J. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

REDE NOSSA SÃO PAULO. **IRBEM**: Indicadores de Referência de Bem-Estar no Município. São Paulo: Rede Nossa São Paulo/IBOPE Inteligência, 2011.

REIS, J. O acaso nas descobertas. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã S/A, 21 dez. 1980; p. 54, 5. caderno, Ilustrada.

_____. Os passos na luta contra o câncer. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã S/A, 16 maio 1971; p. 53, 5. caderno, Ilustrada.

RIO, J. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RITZER, G. **The McDonaldization of society**: an investigation into the changing character of contemporary social life. Califórnia: Pine Forge Press, 1993.

RIZOMALIVROS. Disponível em: <<http://rizomalivros.com.br/sobre-nos/onibus-nomade/>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RUBINO, S. e GRINOVER, M. **Lina por escrito**: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento**. São Paulo, Iluminuras, 2009, cap. VIII, pp. 389-411.

SANTOS, L. G. São Paulo não é mais uma cidade. In: PALLAMIN, V. M. (org.) **Cidade e cultura**: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 111-118.

SANTOS, M. **Manual de geografia urbana**. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. **Por uma economia política da cidade**: o caso de São Paulo. São Paulo: Edusp, 2009.

SARAMAGO, J. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995a.

_____. **Viagem a Portugal**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995b.

SARLO, B. **A cidade vista**: mercadorias e cultura urbana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SCHWARCZ, L. M. Arte degenerada no Brasil ou como sair da arquibancada moralista. In: **Nexo Jornal**. São Paulo: Nexo Jornal, 23 out. 2017. Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/Arte-degenerada-no-Brasil-ou-como-sair-da-arquibancada-moralista?utm_source=socialbttns&utm_medium=article_share&utm_. Acesso em: 24 out. 2017.

SENNETT, R. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

SERVA, L. Papai Noel: prende o Maluf e fecha o Minhocão. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã S/A, 25 dez. 2017; *on-line*. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/leaoserva/2017/12/1945895-papai-noel-prende-maluf-e-fecha-o-minhocao.shtml?loggedpaywall>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

SOBRAL, L. A cidade é um processo, faça parte dele! In: **TEDx Woman São Paulo**. São Paulo: TEDx Talk, 28 maio 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1RdTZZ46d1M>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

SUASSUNA, A. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004.

TEIXEIRA COELHO NETTO, J. **A cultura e o seu contrário**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008.

_____. Arte pública, espaços públicos e valores urbanos. In: **Guerras culturais: arte e política no novecentos tardio**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. (org.) **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. Política cultural em nova chave: indicadores qualitativos da ação cultural. In: **Revista Observatório Itaú Cultural/OIC** n. 3 (set./dez. 2007). São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 9-21. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/000567.pdf>. Acesso em: 24 set. 2017.

TEPERMAN, R. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2005.

THE NEW YORK TIMES. TAKI 183 spawns pen pals. In: **The New York Times**. Nova York: The New York Times, 21 jul. 1971.

TOFFLER, A. **A terceira onda: a morte do industrialismo e o nascimento de uma nova civilização**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TÜRCKE, C. **Sociedade excitada: filosofia da sensação**. Campinas: Editora da Unesp, 2010.

VAINER, A. e FERRAZ, M. **Cidadela da liberdade: Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia**. São Paulo: Edições SESC, 2013.

VALE, N.B.; DELFINO, J.; VALE, L.F.B. A serendipidade na medicina e na anestesiologia. In: **Revista Brasileira de Anestesiologia**, 2005; n. 55: 2: p. 224-249. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/rba/v55n2/v55n2a10.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

VARELLA, D. **Correr: o exercício, a cidade e o desafio da maratona**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VENCESLAU, P. Para despertar 'onda cívica', João Doria promove maratona das bandeiras em São Paulo. In: **O Estado de S. Paulo**, 25 jul. 2017. Disponível em: <<http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,para-despertar-onda-civica-joao-doria-promove-maratona-das-bandeiras-em-sao-paulo,70001903783>>. Acesso em: 24 set. 2017.

VENCESLAU, P. e RIBEIRO, B. Largo da Batata vai ganhar 70 árvores. In: **O Estado de S. Paulo**, 8 jul. 2017. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,largo-da-batata-vai-ganhar-70-arvores,70001881652>>. Acesso em: 24 set. 2017.

VERANO, P. N. **Por uma política cultural que dialogue com a cidade**: o caso do encontro entre o MASP e o graffiti (2008-2011). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, 2013. 229 p. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-10022014-095731/en.php>>. Acesso em: 24 set. 2017.

_____. Um passeio pelas pilastras do Museu Aberto de Arte Urbana, São Paulo. Trabalho apresentado no **II Encontro Brasileiro de Pesquisa em Cultura**. Niterói: Universidade Federal Fluminense/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. Disponível em: <https://issuu.com/paolverano/docs/paulo_nascimento_verano>. Acesso em: 24 set. 2017.

VELOSO, C. Descobrindo o Sistema Baiana. In: **Mídia Ninja**, 15 fev. 2018. Disponível em: <<http://midianinja.org/caetanoveloso/descobrindo-o-sistema-baiana/>>. Acesso em: 11 mar. 2018.

VIANNA, H. Prefácio. In: DINIZ, A. **Almanaque do carnaval**: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, p. 9-11.

WAGNER, R. **A invenção da cultura**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

WALPOLE, H. The invention of Serendipity — correspondence (28 jan. 1754). In: **The Paris Review**. 28 jan. 2016. Disponível em: <<https://www.theparisreview.org/blog/2016/01/28/the-invention-of-serendipity/>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

WILLIAMS, R. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. **Palavras-chaves**. São Paulo: Boitempo, 2007.

WISNIK, J. M. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

YOUSSEF, A. Sim para o Carnaval. Sim para a liberdade. In: **Facebook/Acadêmicos do Baixo Augusta**, 17 fev. 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/academicosdobaixoaugusta/posts/10156056907002456>>. Acesso em: 11 mar. 2018.