

# O CONTÊINER: AFETAÇÕES ENTRE TEATRO E TERRITÓRIO



**[ GT2 - TERRITÓRIOS, TERRITORIALIDADES E MOVIMENTOS SOCIAIS ]**

**Ana Elisa Menten Mendoza**

*Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos (PPGS - UFSCar),  
São Carlos, SP*

## [ RESUMO ABSTRACT RESUMEN ]

O trabalho buscou compreender como se dão as relações entre produção cultural independente e território urbano da Luz - centro de São Paulo. O campo etnográfico foi realizado no Teatro de Contêiner, um espaço cultural instalado em um terreno público sob a forma de ocupação. Acompanhando a Cia. Mungunzá na conquista e gestão do Teatro de Contêiner, os atravessamentos entre teatro e território foram percebidos também no fazer artístico da Cia em diálogo com a perspectiva etnográfica.

**Palavras-chave:** Teatro. Cidade. Ocupação. Etnografia.

The work sought to understand how the relations between independent cultural production and the urban territory of Luz - São Paulo's downtown - take place. The ethnographic field was carried out in the Teatro de Contêiner, a cultural space installed in a public land in the form of occupation. Accompanying Cia. Mungunzá in the conquest and management of Teatro de Contêiner, the crossings between theater and territory were also perceived in the artistic making of the Cia in dialogue with the ethnographic perspective.

**Keywords:** Theater. City. Occupation. Ethnography.

El trabajo buscaba entender las relaciones entre la producción cultural independiente y el territorio urbano de Luz - centro de São Paulo. El campo etnográfico se realizó en el Teatro del Contêiner, un espacio cultural instalado en un terreno público en forma de ocupación. Acompañando a la Cia. Mungunzá en la conquista y gestión del Teatro de Contêiner, los cruces entre el teatro y el territorio también fueron percibidos en el hacer artístico de la Cia en diálogo con la perspectiva etnográfica.

**Palabras clave:** Teatro. Ciudad. Ocupación. Etnografía.

## Introdução

---

A pesquisa feita junto ao Teatro de Contêiner<sup>1</sup>, que resultou na dissertação “Corpo de Lata, Parede de Vidro: Alteridade, Cena e Cidade” (MENDOZA, 2020), é resumida neste texto para discutir relações entre cidade e cultura em sua dimensão simbólica. Produtores artísticos e gestores culturais independentes estão compreendidos como atores sociais de um território urbano<sup>2</sup>. A maneira como se dão as relações entre tais agentes com a cidade, população e questões locais, no entanto, não está dada. Pelo trabalho etnográfico foi possível notar lutas em comum entre agentes culturais e movimentos sociais urbanos, além de estratégias que imbricam formas de produção artística e garantia de direitos civis.

Em 2016 a Cia Mungunzá de Teatro conseguiu a concessão temporária do terreno público localizado a 250 metros da Estação da Luz, entre a Rua dos Protestantes e a Av. General Couto Magalhães, centro de São Paulo. Na época, este terreno de 1.000 metros quadrados estava juridicamente destinado a receber equipamentos públicos, como um corpo de bombeiros, posto

de saúde, creche ou espaço cultural. No entanto era usado apenas para comportar parte dos carros oficiais da Guarda Civil Municipal que não cabiam no estacionamento da frente. Assim, o terreno recebeu o festival de teatro de curta duração.

Passadas as semanas do festival, a Cia Mungunzá pediu o alongamento da concessão com o projeto de construção de um centro cultural no mesmo espaço, tendo como único investimento público, a concessão do terreno. Meio às eleições municipais e sem sinal de autorização da prefeitura, em uma madrugada de outubro de 2016 a Cia ocupou o terreno com 11 contêineres marítimos e começou a construir o interior e a área externa do que se tornou a sede da Cia e um centro sociocultural, o Teatro de Contêiner, inaugurado em 2017. Depois de 2 anos de disputa judicial, o espaço foi regularizado junto à Prefeitura Municipal no final de 2018, concedido pelo período de três anos com possíveis renovações.

Este artigo busca analisar a relação do mencionado teatro de grupo, a Cia Mungunzá, com demais atores sociais durante o período de negociação para a concessão do terreno. A observação foi feita, sobremaneira, focada nas estratégias socioculturais do Teatro de Contêiner em diálogo com movimentos sociais de moradia e cultura, moradores e agentes locais. O ponto de articulação se dá na disputa contra formas de gerir pessoas e território em função da re-valorização imobiliária e não de direitos civis e qualidade de vida da população local.

Para a contextualização, é traçado o histórico urbano resumido da região da Luz, com análise de suas principais políticas de

---

1 Para saber mais sobre o Teatro de Contêiner e a Cia. Mungunzá, ver: <<https://www.ciamungunza.com.br/teatro-de-container-mungunza>> Último acesso em 26 de outubro de 2021

2 O texto adota a definição de “território” defendida pelo geógrafo Milton Santos (1999) a partir dos significados e transformações humanas, mais expandidos do que o espaço físico. Nas palavras dele: “[...] o território é o lugar em que desembocam todas as ações, toda as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do ‘Homem’ plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência.” (SANTOS, 1999, p. 7).

intervenção até os dias atuais. Na sequência, ao observar as especificidades e histórico da Cia, são destacados seus diálogos com movimentos sociais urbanos e o vínculo fundamental com o teatro de grupo de São Paulo, suas lutas e conquistas. As estratégias de funcionamento, de comunicação e de produção artística vinculada à práxis social, para a concessão do terreno e na luta pela garantia de direitos para a população local são, então, resumidas e partilhadas.

Dessa forma, se faz possível complexificar o debate sobre agentes culturais em territórios de conflito urbano junto às teorias da sociologia urbana, enfatizando as interações entre os atores sociais: Estado, Coletivos Culturais, População Local, Movimentos Sociais, etc. Por fim, são pontuadas uma a uma, as estratégias e articulações que resultaram na permanência do Teatro de Contêiner pela concessão do solo urbano subutilizado para ser ocupado com ações culturais, educativas e sociais. A partilha dos dados é feita com o objetivo de inspirar e respaldar formas de luta urbana que dialoguem com o cultural e vice-versa.

## Discussão

O terreno do Teatro não foi escolhido ao acaso, foi mapeado pela Cia Mungunzá por conta de sua função e posse públicas, além da prolongada situação de subutilização<sup>3</sup>. Isso se soma ainda ao histórico urbano

da região da Luz, assim nomeada em relação à Estação da Luz. Desde os anos 1950, a região - que tem importância constitutiva para a cidade - começou a sofrer abandono da gestão pública e das camadas sociais que ali viviam. Com a expansão da indústria automobilística e construção de grandes vias houve maior mobilidade individual dos então moradores da Luz que se redirecionaram, junto aos recursos financeiros, para a região da Av. Paulista<sup>4</sup>.

Sem circulação das camadas sociais anteriores e sem investimento público, os imóveis comerciais foram desvalorizados, o que atraiu a abertura de comércios mais populares. A maior presença desses comércios, equipamentos públicos e de mobilidade urbana, se comparado às periferias geográficas da cidade, também foi fator atrativo para moradores de camadas populares. Mas sem investimento urbano e políticas de habitação, essas pessoas foram para o centro morar em pensões e cortiços precários, enquanto os espaços e imóveis abandonados ou subutilizados entravam em processo de degradação. Ainda em decorrência da desvalorização, alguns imóveis particulares desocupados jamais

---

metros quadrados e coeficiente de aproveitamento zerado ou inferior ao indicado a para cada macro área, respectivamente. Ver mais em <https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/novo-pde-instrumentos-da-funcao-social-de-propriedade/> Último acesso em 13 de outubro de 2021.

<sup>4</sup> As medidas protecionistas, desde o governo de Getúlio Vargas, marcam apoio à indústria automobilística e seu sucessor, o setor imobiliário. Entre 1995 e 2000 o setor imobiliário passou a ser o primeiro nesse ranking, recebeu 20,8% dos investimentos realizados e o ramo industrial automobilístico 17,4% (Ana Fani Alessandri Carlos 2004 apud Santos, 2008 p. 29).

---

<sup>3</sup> O Plano diretor estratégico vigente (Lei 16.050 2014) define como imóveis não utilizados e subutilizados terrenos com mais de 250

foram vendidos, esperando uma revalorização. Além de muitos prédios e terrenos públicos que também seguiram parados, sem cumprir sua função social, tal qual o terreno em questão.

Segundo dados da Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento, a região central possui hoje cerca de 1.746 imóveis ociosos, sendo que 27% desses são multados por não cumprir sua função social. Desde 1997 movimentos por moradia como o ULC (União para Luta de Cortiços) se mobilizaram por meio de ocupações para reivindicar moradias populares na região central, onde há mais acesso a emprego, equipamentos públicos e transporte (FRUTUOSO & KATO, 2019). Em 2018 a FAU-USP mapeou, na mesma região, 70 desses imóveis ocupados. Além desses grupos organizados e das pessoas que pagam aluguel para moradias precárias, a macro região da Sé mostra os maiores números de população em situação de rua de toda São Paulo, 7.180<sup>5</sup>.

Este é o contexto urbano onde a Cia Mungunzá, um teatro de grupo com mais de 10 anos, foi pleitear espaço para a elaboração de um equipamento de cultura. Esta já é a região com maior concentração de patrimônios culturais em São Paulo. No

entanto, os marcos e equipamentos não existem para o pleno exercício da cidadania cultural, que compreende a produção e fruição cultural como direito inalienável a todos os cidadãos (CHAUÍ, 1993 p.14). Eles não são feitos, em grande medida, para o acesso dos moradores locais, a exemplo da Sala São Paulo e Teatro Municipal que cobram ingressos caros. Além disso, a circulação é de grandes produções comerciais ou compreendidas na chave das “belas-artes” como contraponto qualitativo à cultura popular. Não há agenda para as produções artísticas locais ou espaço para elaborações processuais/ educativas, comuns, por exemplo, aos teatros de grupo.

Com exceção do chamado Cine Boca do Lixo (1970), a concentração de manifestações e equipamentos culturais oficiais foi se estabelecendo historicamente no centro a partir de políticas de requalificação urbana que visavam atrair camadas mais ricas para revalorizar a região no setor imobiliário. O mesmo já havia ocorrido em Londres, Paris e Nova York entre os anos 1960 e 1970, que serviam de referência para os projetos. Os programas de planejamento urbano Luz Cultural (1985), Polo Luz (1995), Projeto Luz (1998), Monumenta-Luz (2001) e Nova Luz (2005) são exemplos dessas investidas no centro de São Paulo.

Além do conteúdo que reforça uma espécie de “diferenciação simbólica” - no sentido bourdieusiano, segundo Beatriz Kara-José (2007), esses programas passaram a introduzir a iniciativa privada com interesse imobiliário - como construtoras - nos orçamentos para políticas públicas culturais e urbanísticas. Em contrapartida, o Estado ainda concedia imóveis públicos para essas empresas lucrarem. A essa

---

<sup>5</sup> Esses dados pertencem ao Centro de Geoprocessamento e Estatística da Prefeitura de São Paulo, disponíveis no Censo da População em Situação de Rua de 2015. No entanto já há informações do novo Censo (2020) que apontam o aumento desse número diante da pandemia COVID-19. Ver dados em: [https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/assistencia\\_social/observatorio\\_social/2016/Tabela\\_Censo\\_Pop\\_2015\\_Situacao\\_Rua.pdf](https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/assistencia_social/observatorio_social/2016/Tabela_Censo_Pop_2015_Situacao_Rua.pdf) Último acesso em 13 de outubro de 2021.

combinação a autora deu o nome de políticas urbanoculturais (KARA-JOSÉ, 2007 p.66). Trata-se de políticas públicas culturais financiadas por setores de interesse imobiliário para intervenções em uma determinada região geográfica desvalorizada.

Analisando de forma dialogada com a geografia urbana, é possível dizer que esse espaço deteriorado se torna um território reserva, semelhante aos vazios urbanos. E, como na destruição criadora, se reinveste de forma cíclica com finalidade de atrair as camadas sociais abastadas que debandaram e com isso, voltar os lucros para o setor imobiliário local via cultura e turismo (HARVEY, 2005). Santos explica o que isso significa economicamente:

Assim como nos setores manufatureiros a saída de uma crise de sobre acumulação passa pela desvalorização de ativos, no setor imobiliário a rentabilidade é garantida sempre a partir do movimento de valorização ou subida de preços dos terrenos na cidade. [...] em algum momento é preciso desvalorizar territórios complexos nas mãos de setores menos privilegiados da sociedade para que, novamente então, se dê início à escalada tão lucrativa para os investimentos no espaço. Dessa forma, ao mesmo tempo em que é necessário produzir espaços com potencial ou em franco processo de valorização, há que se produzir um estoque territorial para futuros investimentos. (SANTOS, 2008, p. 45).

Parte desse processo de revalorização e atração de camadas ricas para consumo e investimento na reprodução da cidade capitalista, consiste na expulsão das camadas populares que estão habitando o território

em questão. Concomitantes aos projetos urbanísticos, o discurso midiático e a ação da segurança pública encontraram nas camadas sociais mais pobres que vivem na Luz, os culpados pela degradação local, ignorando os anos de abandono de investimentos públicos. O maior exemplo é a midiaticização de uma “Cracolândia” georreferenciada<sup>6</sup> que segue, desde os anos 1990, tendo destaque nos jornais como algo contra o que se move uma guerra. A “guerra às drogas” ganha maior ênfase do que a luta contra a falta de moradia, saneamento básico, acesso à equipamentos e trabalho digno, que são direitos de toda a população cidadina e têm sido negligenciados neste e em outros territórios urbanos (ROLNIK, 2015).

Os planos de reurbanização da Luz, apesar de nunca terem chegado aos resultados de revalorização imobiliária almejados, são recorrentes. Ora se apresentam de forma explicitamente violenta, como nas inesquecíveis ações policiais contra a “Cracolândia” em 2005 (Operação Limpa), 2012 (Operação Sufoco) e a Megaoperação de 2017. Outrora as intervenções camuflam seu sentido higienista em discursos neoliberais atrelando a cultura como premissa para o desenvolvimento a partir da expansão da indústria do turismo, como nas políticas urbanoculturais citadas<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Segundo Taniele Rui(2012), apesar das características itinerantes da Cracolândia, as ações policiais e urbanísticas estão fixadas em torno da Estação da Luz (p. 193). Isso deixa explícito que a preocupação não está em contribuir para a recuperação de pessoas que fazem uso abusivo de psicoativos, mas na retirada delas do espaço geográfico que se pretende valorizar.

<sup>7</sup> Ao abarcar atividades e significações entrecruzadas, o espaço simbólico da “Cracolândia”

Diante deste irônico histórico, as principais análises da sociologia urbana destacam a relação entre produção cultural e o movimento de financeirização da cultura via parcerias público privadas que favorecem o setor imobiliário. No tocante aos grupos artísticos autônomos ou independentes, é destacado o risco de sua chegada contribuir com a especulação imobiliária do território. Como ocorrido em SoHo, em Nova Iorque, trata-se de um processo comum no que os estudos urbanos convencionaram chamar gentrificação ou elitização (SMITH 1996; PECK, 2015).

Também, ao verificar coletivos de reivindicação e ocupação cultural na chave dos novos ativismos urbanos (FRUGOLI, 2018), uma nova questão é apontada. Essa diz respeito ao efeito de desresponsabilização do Estado no cumprimento dos direitos culturais e direitos civis englobados na ideia do direito à cidade. Isso é dito uma vez que os coletivos culturais como novos ativistas sociais passam a oferecer, por conta própria, aquilo que deve ser concedido pelo Estado (RIZEK, 2011, 2013).

No entanto as especificidades e trajetória do teatro de grupo em São Paulo oferece elementos que complexificam essa análise. O Arte Contra Barbárie e sua conquista pela Lei Municipal de Fomento ao Teatro (nº 13.279 2002) demonstra um caminho de organização estratégica enquanto movimento social que beneficia tanto a classe artística quanto os territórios e populações de onde estão atuando,

---

se configura no que Raupp e Adorno (2011) e Nasser e Telles (2017), fazendo referência a Foucault e Agamben, respectivamente chamaram de Campo de Força ou Campo de Gravitação.

sem deixar de demandar ação do Estado (DESGRANGES & LEPIQUE, 2012).

Segundo a Enciclopédia do Itaú Cultural (2021), o termo **teatro de grupo** diz respeito a um núcleo de atores organizados que realizam um trabalho em continuidade. São um contraponto ao teatro empresarial e desenham, pelos objetivos em comum, uma linguagem e estética que os identificam em todos os trabalhos, ainda que com diretores diferentes, usualmente convidados. A Cia Mungunzá, em seus pouco mais de 10 anos como um teatro de grupo, está associada à Cooperativa Paulista de Teatro e, com isso, ao movimento do Arte Contra Barbárie e seus ensinamentos.

Uma importante característica da Mungunzá é o enfoque e apresentação do trabalho processual pelo qual o Arte Contra Barbárie lutou. A conquista da Lei de Fomento ao Teatro demarcou a crítica às leis de incentivo fiscal como a Lei Rouanet (nº 8.313/ 1991)<sup>8</sup>, principal meio nacional de execução de projetos culturais. Nesse modelo, os departamentos de marketing tendem a dar preferência aos projetos de espetáculos, sobretudo espetáculos comerciais com atores de grande audiência. Assim, a Lei de Fomento ao teatro foi escrita para abarcar projetos processuais de pesquisa e arte-educação, que já estavam presentes nas ações de um grupo de teatro vinculado a um território<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Na Rouanet é atribuído até 100% de abatimento fiscal de empresas contribuintes. E além disso, as empresas se beneficiam com as contrapartidas de visibilidade dos captadores.

<sup>9</sup> À exemplo estão as experiências paulistanas do Núcleo Vocacional, Teatro Distrital e o Projeto Y do Teatro União e Olho Vivo, anteriores à Lei de Fomento.

Uma das grandes, se não a principal demanda dos teatros de grupo, é a garantia de espaços adequados para estudo, ensaio e apresentações. Isso se dá por uma especificidade da linguagem:

[...]enquanto a pintura, a escultura, a literatura são artes solitárias, o teatro, ao contrário, além de ser criado por várias mãos, só se concretiza como arte no momento do espetáculo, ou seja, quando os espectadores se reúnem em um mesmo lugar para desfrutá-la. (ITAÚ CULTURAL, 2021).

No centro de São Paulo - cidade com o metro quadrado mais caro do país segundo a FIPE (2021) e com grandes questões em relação a ociosidade de imóveis, como mostra sua agenda de combate a ociosidade de imóveis (2013) e os dados levantados até aqui - o uso de terras urbanas para cultura é algo que precisa ser disputado pelos próprios grupos fazedores. Foi o que a Cia Mungunzá realizou com o Teatro de Contêiner, sendo reconhecido como um espaço de impacto no território ao vencer o Prêmio APCA 2017 e ser indicado aos Prêmios Shell e Aplauso Brasil 2017. Mas nada disso foi construído de forma dissociada com uma rede de parcerias e aprendizados locais.

Antes da ocupação com o Teatro de Contêiner, a Mungunzá estava sediada em um galpão também no centro de São Paulo, mais próximo ao bairro Bela Vista. Além da alta concentração de teatros dessa região, também há ocupações de prédios residenciais e públicos para a reivindicação de moradias populares. Em entrevistas, os artistas-gestores da Mungunzá contaram que esse período os aproximou da luta por

moradia pelo convívio com pessoas vizinhas ocupantes e assim, com o Movimento Popular Paulista (MPP), União Nacional de Moradia Popular (UNMP) e Central dos Movimentos Populares (CMP), mapeados neste bairro.

Além de mobilizar a forma ocupação, como ferramenta oriunda dos movimentos por terra e moradia no espaço urbano, com a fixação do Teatro de Contêiner, a Cia Mungunzá se ofereceu como base de apoio nos ativismos locais. Aproximou-se do MTST, presente na região, cedendo espaço para reuniões. Também abrigou reuniões de coletivos da saúde e redução de danos e ainda, um coletivo que reúne agentes sociais locais de diversas áreas chamado A Vizinhança.

Desde então, o Teatro de Contêiner comporta e produz ações de promoção à cidadania em parceria com esses agentes locais. De maneira constante, o Contêiner dispõe para a população local, um parque infantil feito com tonéis coloridos e redes, uma horta comunitária hidropônica, uma pequena quadra de futebol e a garantia de gratuidade em todas as apresentações artísticas. Além disso, com frequência, fazem atividades para as crianças locais, cortes de cabelo e barba para adultos em situação de vulnerabilidade e, durante a pandemia, houve feitura e distribuição de roupas, alimentos e kits de higiene pessoal.

Enquanto se organizam para providências urgentes, as e os artistas-gestores do Contêiner não deixam de reivindicar tais suprimentos do Estado. Além da própria luta que exige apoio da prefeitura para o uso do terreno público com fins socioeducativos e culturais, a Cia se fez presente e participou

da articulação de protestos e passeatas de movimentos populares locais por moradia e direitos humanos, contra violência policial e internação compulsória.

Enquanto artistas, eles e elas argumentam que entendem suas condições privilegiadas, inclusive pela mediação de suas presenças. E, nessas situações, se colocaram como escudos humanos contra violência policial. Nas palavras de um deles, o fazem porque “**Não vão matar um artista. Não querem produzir mártir**” (Marcos Felipe apud MENDOZA, 2020).

Há entendimento sobre a visibilidade que o Contêiner ganhou nos jornais locais e, mesmo nas mídias nacionais, diante da situação conflituosa do centro e sua participação. Isso serviu estrategicamente para a defesa da permanência do Contêiner, ao mesmo tempo em que chamou atenção para os problemas sociais enfrentados pelos moradores locais.

Dentre essas estratégias de visibilidade, a Cia mencionou que mesmo a estética colorida e convidativa do Teatro de Contêiner foi algo que decidiram investir durante a construção, pela menor perspectiva de demolição de um edifício bonito, além de ser atrativo para a população local. Caso a remoção e demolição ocorressem isso seria um problema de comoção pública, diante da visibilidade midiática e aproximação com as pessoas locais.

Além da visibilidade estética e articulação local, a programação do Contêiner movimenta o cenário cultural com peças de todos que procuram a agenda, sem curadoria. Isso fortalece um outro ponto dessa rede de agentes pela permanência do Contêiner:

outros grupos, escolas e coletivos de teatro e/ou cultura no geral que passam a ter um lugar central na cidade e, portanto de fácil acesso, disponível para suas apresentações e eventos.

No decorrer da luta jurídica da Cia para concessão do terreno, uma parceria público privada, da prefeitura com uma construtora, foi feita para construção de um edifício de moradia. Este foi o elemento mais radical adotado para a reintegração de posse do terreno. Acontece que o imóvel faz parte de uma ZEIS (Zona de Interesse Especial). O lote, de propriedade do município, esteve destinado à moradia até a gestão municipal de Gilberto Kassab (DEM, 2006 - 2012). Na prefeitura petista de Fernando Haddad (2013-2016), foi previsto que o terreno comportaria equipamentos públicos, o que se alterou de novo em 2018. Com o Contêiner já alojado ali, a PPP instituiu que no terreno seriam construídos 94 apartamentos de moradia.

Parece contraditório que um grupo de agentes sócio-culturais, ativistas na luta por moradia e condições dignas de vida urbana ignore uma PPP de moradia para manter-se no espaço. Mas Rolnik (2017) esclarece em sua fala dentro do próprio Contêiner que, assim como o previsto para o terreno do Contêiner, 80% das habitações que seriam construídas para a região da Luz, via PPP, se destinavam a quem trabalha no centro de carteira assinada e não mora no centro. Ou seja, apenas 20% das habitações seriam para quem já mora no centro em condições precárias. Nas palavras de Rolnik: “Não é para quem tá no território, demandando desesperadamente. Quem está no território, nas ocupações, nas pensões, está demandando intervenções de moradia” (*idem*).

Por isso, apesar de retomada a finalidade de moradia do terreno, os integrantes da Cia Mungunzá se negaram a sair. Houve tentativa da construtora encarregada de entrar com máquinas de demolição durante a noite, mas já integrados com a comunidade, o Contêiner teve apoio da população. Comerciantes locais, moradores e frequentadores do Teatro pertencentes à chamada “classe artística” se manifestaram publicamente em favor da permanência do Teatro.

Depois de tentar negociar junto às pautas da secretaria municipal de cultura por quase dois anos, sem sucesso, a história da PPP estreitou o diálogo com a secretaria de habitação, o que marcou a virada para a concessão do terreno ao Contêiner. E dessa conquista, a equipe gestora do Teatro de Contêiner identificou um tripé fundamental que possibilitou a negociação e concessão. Este tripé é formado por: agentes e movimentos sociais, comerciantes e moradores locais; imprensa e meios de comunicação; parceiros artistas e trabalhadores da cultura. E do tripé nasce uma nova conexão demandada constantemente pela população local e Cia: a ação da prefeitura em parceria com secretarias municipais nas programações do Contêiner.

Se, por um lado, a aproximação de agentes culturais aos movimentos sociais e pesquisa científica os informa para as negociações e estratégias no âmbito jurídico, por outro lado, os aspectos estéticos e programáticos das artes garantem visibilidade midiática aos movimentos sociais. Os elementos estratégicos da produção simbólica como ferramenta de práxis estão presentes, inclusive no conteúdo artístico da Cia Mungunzá. Tratando-se de um grupo de teatro que coloca o processo em cena, as

dificuldades, estratégias e afetações da Cia neste território, foram compartilhadas e refletidas em sua obra cênica e etnográfica, *Epidemia Prata* (2018).

Na peça feita no e para o Teatro de Contêiner, a Cia propõe uma imersão sensível do público ao território em que eles e elas - artistas - estão chegando ao longo desses dois anos. Por meio de relatos e reflexões pessoais, são expostas questões que afetam o cotidiano das pessoas do território, como a violência policial, descaso dos órgãos de saúde pública e gestão municipal para com as pessoas em situação de vulnerabilidade. As reflexões levantadas na peça ainda chamam atenção para as relações e negociações, nem sempre harmoniosas, com a população local, poder público e setor artístico e cultural, seus principais interlocutores.

A peça, de direção de Georgette Fadel e dramaturgia da atriz-membro-gestora Verônica Gentilin, substitui a interpretação mimética e narrativa dramática por relatos pessoais de cada um e cada uma das integrantes. Com isso a Cia questiona, em cena e para pessoas do teatro, o porquê da arte sobre pessoas em situação de vulnerabilidade ser aplaudida quando essas pessoas sequer são ouvidas. Lutas sociais locais são levantadas a um só tempo que a peça traz luz à crise da representatividade política como questão presente na arte da atuação. Isso é feito quando a própria cena discute sobre a impossibilidade de “falar por alguém”. Dessa forma, o teatro contemporâneo se alinha e luta junto de pautas contra-hegemônicas também por meio do campo simbólico.

## Considerações finais

---

Devemos aprender e ensinar uns aos outros as conexões entre uma formação política e econômica e uma formação cultural e educacional. E talvez, a mais difícil, as formações de sentimentos e de relações que são os nossos recursos imediatos em qualquer luta. (WILLIAMS, 1997 p.133).

O texto, bastante embasado nos estudos urbanos em diálogo com uma sociologia do interacionismo simbólico, ainda não debate diretamente com as teorias culturais decoloniais. No entanto, ao exercitar uma perspectiva etnográfica de escuta e partilha dos modos de vida dos artistas independentes e de seus interlocutores tomados à sério, dinâmicas locais ganham destaque. Ao entender que o cotidiano da região da Luz, seus indicadores e formas de gestão a enquadram em um contexto de dinâmicas periféricas, (TELLES, 2006) fica evidente a importância científica de aprendê-las à sério<sup>10</sup>. Na proposta de Veena Das e Deborah Poole (2004;2008) para uma pesquisa científica-etnográfica que olha para as margens é justamente, em diálogo com as pessoas das margens e suas lutas, que se consegue enxergar as falhas e dinâmicas do Estado.

---

<sup>10</sup> Telles, sobre as noções dualistas de centro em contraposição a periferia, destaca a necessidade de olhar para as dinâmicas territoriais, mais do que para a ocupação geográfica. Nas palavras dela: “uma vez que, a despeito da inegável existência das desigualdades e diferenças e de seu significativo aumento nos últimos anos, já há algum tempo, elas vêm se condensando em espaços múltiplos, redesenhados a partir de práticas, circuitos e relações que não cabem nas dualidades supostas nos estudos anteriores” (TELLES, 2006, p. 49, 61 apud Rosa, 2018. p.182).

As estratégias de permanência do Contêiner, inclusive na produção artística da Cia, se articulam com lutas de moradores, comerciantes e movimentos sociais locais, a um só tempo que dialogam com pautas sociais mais amplas. Por meio dessas estratégias aprendidas com o histórico dos teatros de grupo em São Paulo e movimentos sociais urbanos, a Cia desenha contraponto à cultura incorporada pela financeirização no centro da cidade. Isso carrega a potência de fortalecer e inspirar outros grupos e coletivos de gestores culturais autônomos a participar ativamente das lutas urbanas pela cultura e demais direitos civis e ainda, contribui para a complexificação do debate sobre produção cultural no âmbito da sociologia urbana.

Os pontos de destaque dessas articulações são: a) a parceria com movimentos de moradia e uso de suas ferramentas estratégicas como o mapeamento e ocupação de imóveis ociosos; b) Políticas de gestão interna que beneficiam pessoas do território e criam vínculo de importância comum; c) Uso de ferramentas culturais, educativas e comunicacionais como estratégia de permanência a ser utilizada por outros movimentos que demandam espaço urbano subutilizado.

Faz-se importante pontuar que, a parceria entre movimentos sociais urbanos e o teatro de grupo e outros grupos artísticos autônomos de São Paulo se fortalece em duas vias. Por um lado, já é possível notar a presença das artes, suas ferramentas e agentes em suas programações culturais, estética arquitetônica, midiaticização e assessoria de imprensa de ocupações por moradia. Com isso, arte passa a fazer parte das pautas estratégicas

aprofundando a educação cultural-simbólica dentro de uma ocupação<sup>11</sup>.

Na via contrária, ferramentas estratégicas e discussões sociais já edificadas em movimentos por terra e moradia são aprendidas para lutas dos coletivos culturais por espaço de pesquisa, produção e fruição sem se enveredar para a lógica da gentrificação ou entrar. Dessa forma, em vez de uma lógica competitiva de cidade, ambos grupos e lutas compreendem a importância e valorizam terrenos destinados para cada finalidade e lutam coletivamente.

Ao considerar o passado colonial que ressoa até hoje nos privilégios de moradia e abandono de imóveis, pode ser interessante notar que o desenvolvimento do centro de São Paulo se inicia da venda de propriedades divididas nas capitâneas hereditárias. Logo após a promulgação da Lei das Terras (1854)<sup>12</sup>, na Santa Ifigênia 43,75% dos imóveis já haviam sido adquiridos para moradia (Arquivo do Estado de São Paulo, apud Suzuki, 2019. p. 5-6). Depois disso, o abandono de imóveis públicos e privados, faz com que lutar pela ocupação de uso coletivo dessas terras seja lutar contra uma lógica colonial e competitiva que segue permeando as cidades via

mercado. Por fim, cabe dizer e esperar, que essas associações de movimentos sociais com coletivos culturais fomentam a resignificação do uso do solo para fins sociais, não embasados no valor de troca, e ainda circunscrevem, na prática, os direitos culturais como parte do direito à cidade. ■

---

<sup>11</sup> A exemplo temos a Ocupação Mauá e a Ocupação 9 de julho que ganharam destaque midiático por sua programação cultural.

<sup>12</sup> Lei nacional promulgada em 1850 que regulamentou o comércio e, portanto a mercantilização das terras enquanto propriedade privada passível de troca e venda, depois do período da sesmaria. Ainda que o comércio já fosse corrente, a Lei da Terra resignificou as relações sociais de trabalho, por estar diretamente relacionada com a estrita proibição do tráfico de pessoas para escravização emitida pela Inglaterra e, em consequência, com a urbanização das cidades. (Para mais informações ver Raquel Glezer, (1992).

[ ANA ELISA MENTEN MENDOZA ]

Mestra em Sociologia pelo PPGS UFSCar,  
pós-graduanda em Gestão Cultural no  
Centro Universitário Senac. E-mail:  
mendoza.anaelis@gmail.com

## Referências

---

AKAISHI, Ana Gabriela; SILVEIRA, Ana Flavia Lima. **Função social de imóveis ociosos no centro de São Paulo**: os estacionamentos rotativos e os proprietários de imóveis. Anais XVIII ENANPUR - Natal, 2019. Disponível em <<http://anpur.org.br/xviiienanpur/anaisadmin/capapdf.php?reqid=878>> Acesso: 18 de outubro de 2021.

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 - **Lei Rouanet Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Cultura (Pronac) e dá outras providências**. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8313cons.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm)> Acesso: 26 de outubro de 2021.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**. 6ª Edição. São Paulo: Cortez. 1993.

DAS Veena; POOLE, Deborah (orgs.). **State and its margins. Comparative ethnographies in the margins of the state**. Santa Fe: School of American Research Press, 2004. p. 9-33.

DAS, Veena; POOLE, Deborah El estado y sus márgenes. Etnografías comparadas. **Cuadernos de Antropología Social**, núm. 27, 2008. p. 19-52.

DESGRANGES & LEPIQUE. Flávio, Mays (org). **Teatro e vida pública. O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. Editora Hucitec. 2012.

FRUTUOSO, Bárbara; KATO, Volia Regina Costa. **Ocupações no centro de São Paulo**: Desejos de Fixação no Território. Anais XVIII ENANPUR - Natal, 2019. Disponível em <[http://anpur.org.br/xviiienanpur/anaisadmin/capapdf.php?reqid=329#:~:text=Mais%20especificamente%2C%20em%201997%20ocorreu,\(BLOCH%2C%20Id.\).>](http://anpur.org.br/xviiienanpur/anaisadmin/capapdf.php?reqid=329#:~:text=Mais%20especificamente%2C%20em%201997%20ocorreu,(BLOCH%2C%20Id.).>)> Acesso: 20 de outubro de 2021.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Annablume, 2005.

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

LABHAB. FAU USP. **Infográfico de imóveis ociosos no Centro de São Paulo**. S/d. Disponível em <<http://www.labhab.fau.usp.br/wp-content/uploads/2018/02/infogra%CC%81fico-PEUC-labhab.pdf>> Acesso: 26 de outubro de 2021.

MATE. Alexandre. **Mungunzá**: obá! Produção teatral em zona de fronteira. Cooperativa Paulista de Teatro. 1ª Edição 2018.

MENDOZA, Ana Elisa. **Corpo de lata, parede de vidro**: alteridade, cena e cidade. Dissertação de Mestrado PPGS-UFSCar. São Carlos. 2020.

MUNGUNZÁ. Cia. **Epidemia Prata**. Peça Teatral, 2018.

NASSER, Marina M. S. **Cracolândia como campo de gravitação. A gestão da circulação de pessoas com acesso precário à moradia**. Ponto Urbe, 21 | 2017.

PECK, Jamie. Cities beyond compare? **Regional Studies**, v.49 n°1, p.160-182, 2015.

RAUPP, Luciane; ADORNO, Rubens de Camargo Ferreira. Circuitos de uso de crack na região central da cidade de São Paulo (SP, Brasil). **Ciênc. saúde coletiva**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 5, p. 2613-2622, May 2011.

RIZEK. Cibele Saliba. Limites e limiares. Corpo e experiência. **Redobra**, n.10, p.33-39. 2011.

RIZEK. Cibele Saliba. Políticas sociais e políticas de cultura. Territórios e privatizações cruzadas. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**. v.15, n.2 199-209, 2013.

ROLNIK. Raquel. **A guerra dos lugares. A colonização da terra e da moradia na era das finanças**. Tese de Livre-Docência na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU-USP. 2015.

ROLNIK. Raquel; Calil, Thiago; Vilanueva, David; Sánchez, Alejandro. **Bate-papo Forum Mundareu da Luz**. Observatório de Remoções FAU USP. 2017 Disponível em: <[https://www.observatorioderemoco.es.fau.usp.br/page/2/?wordfence\\_logHuman=1&hid=EC7C072901143B5248B6F24EA349DCC2](https://www.observatorioderemoco.es.fau.usp.br/page/2/?wordfence_logHuman=1&hid=EC7C072901143B5248B6F24EA349DCC2)> Acesso em 2, fevereiro, 2020.

ROSA, Thaís Troncon. Pensar por margens. In: PEREIRA, M. P.; JACQUES, P. B. **Nebulosas do pensamento urbanístico**. Salvador: Edufba, 2018.

SANTOS, César Ricardo Simoni. Da urbanização do território ao urbanismo da requalificação dos espaços centrais: a reprodução do espaço urbano como fronteira interna da expansão capitalista. **GEOUSP: espaço e tempo**, v. 1, p. 28-49, 2008.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção**. Hucitec, São Paulo, 3ª edição: 1999.

SÃO PAULO, Prefeitura de. Lei 16.050. **Plano Diretor Estratégico do Município de São Paulo**. 2014. Disponível em <<https://www.capital.sp.gov.br/cidadao/rua-e-bairro/gestao-urbana/plano-diretor-estrategico>> Último Acesso em 26 de outubro de 2021.

SÃO PAULO. Centro de Geoprocessamento e Estatística da Prefeitura. **Censo da População em Situação de Rua**. 2015.

SMITH, Neil. **The new urban frontier**: gentrification and the revanchist city. Londres, Routledge. 1996.

SUZUKI, Júlio. **Expansão urbana da cidade de São Paulo**: uma análise da transição nas formas de apropriação da terra e de imóveis urbanos, 2019.

TEATRO de Grupo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo69/teatro-de-grupo>>. Acesso em: 18 de outubro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

WILLIAMS, R. Você é marxista, não é? Trad. Maria Eliza Cevalco. **Praga – Revista de Estudos Marxistas**, n. 2, p. 123-133, jun. 1997.