

---

## Praça Roosevelt: Barroco e Antropofagia no Coração de São Paulo<sup>1</sup>

Rosilene Moraes Alves Marcelino<sup>2</sup>  
PUC e ESPM, São Paulo, SP

### Resumo

Localizada no centro da cidade de São Paulo, a praça Roosevelt e seus bares e teatros constituem hoje uma referência do cenário cultural da cidade. Neste artigo, buscamos refletir sobre os sentidos oferecidos por uma narrativa fílmica sobre esta fração do coração da cidade. Deste modo, o documentário Palco Roosevelt torna-se nosso objeto e a análise de seu discurso fílmico engendra as nossas problematizações. Aumont e Marie são as nossas referências para a análise da narrativa fílmica que leva em consideração o caráter textual, narratológico, icônico (dados visuais e sonoros) da obra que, por seu turno, mobilizam efeitos particulares. Como referências, pautamo-nos em autores como Amálio, Delgado, Martín-Barbero e Lotman.

**Palavras-chave:** Comunicação e cultura; cidade e espaço urbano; barroco; antropofagia culturais urbanas.

### Introdução

As construções barroquizantes constituem-se de tempos. O *trompe-l'oeil*, espécie de pátina, pode fazer irromper de suas das fissuras o novo, de modo, eventualmente, abrupto e inesperado. O *descompasso irregular*, por seu turno, se dá entre o surgimento e o desaparecimento de ritmos. E o tempo *descontínuo* é espécie de cabo de força entre o atraso e o avanço, conjugando passado e futuro em busca de conquistar o presente (SOUSA SANTOS, 2006). A Praça Roosevelt, barroca que é, também depreende deste embaralhar de tempos. Contudo, neste artigo em especial, interessa-nos explorar o que antecede o momento (e o movimento) vivido pela Praça Roosevelt na atualidade, crescendo, por assim dizer, olhos em algo talvez aparentemente superado pelo tempo (o registro da praça em um dado período de sua história), mas que, eventualmente, pode lançar algo novo ao presente. Elegemos, deste modo, a narrativa fílmica para endereçar

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Docente nos cursos de graduação de Ciências Sociais e Publicidade e Propaganda, da ESPM-SP. E-mail: [rosilene.marcelino@outlook.com](mailto:rosilene.marcelino@outlook.com); [rosilene@espm.br](mailto:rosilene@espm.br)

---

nossas análises, centrando-nos no gênero documentário. A partir desta modalidade de produção audiovisual, torna-se nosso objeto a obra *Palco Roosevelt*, dirigido por Rafael Rolim e produzido por Flávia Person, publicado na página CurtaDoc e na plataforma Vímeo, com duração de 21 minutos.

A análise de uma obra fílmica, para Aumont e Marie (2004), deve incorporar e engendrar uma análise textual, narratológica, icônica (dados visuais e sonoros), mobilizando, no espectador, efeitos particulares. “O olhar com que se vê um filme torna-se analítico quando (...) decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem, ou parte da imagem, tal situação” (p. 11). A atitude analítica é, como colocam-nos os autores, um olhar pormenorizado combinado à capacidade interpretativa. Muito embora seja almejada a análise calcada na sistematização de singularidades de um dado fenômeno fílmico, não há teoria unificada, alertam-nos os autores. Neste sentido, o que há são formas de explicar que buscam racionalizar aquilo que se observa nos filmes, tomando caráter descritivo e explicativo. É franco, pois, admitir que a análise fílmica caminha para uma interpretação e sua qualidade se dá por meio da evidência daquilo que é apontado. E é mais franco ainda admitir que o cingir dos fatos pode representar risco de deformá-los ou mesmo implicar risco de o analista simplesmente parafrasear o filme (AUMONT, MARIE, 2004). Neste *paper*, assumimos tais riscos e guiamo-nos pela seguinte questão: O que o documentário *Palco Roosevelt* nos revela sobre esta praça-edifício localizada no coração da cidade de São Paulo?

### **A nossa razão antropofágica**

O nome importado da Praça Franklin Roosevelt instiga e leva-nos ao poeta-ensaísta-tradutor Haroldo de Campos que coaduna diálogo e diferença na cultura brasileira a partir da razão antropofágica. Campos (1983) põe-se a cerzir a incidência do nacional e do internacional (principalmente questões europeias) na cultura latino-americana. Muito embora as ideias de Campos (1983) venham das Letras, suturá-las ao

---

Campo da Comunicação gera um bem-vindo *patchwork*<sup>3</sup>. O exógeno, na labuta científica, deve ser trama entrelaçada a teorias, conceitos e estruturas de produção (LOPES, 2005, p. 45). Esse preâmbulo todo é para pensar o nome da praça. Erigida entre os anos 1960 e 1970 sob a chancela de militares e sob a qual pulsa vaivém trepidante do complexo viário Leste-Oeste, a Roosevelt catalisa a ânsia de arquitetos em colocar a urbe paulistana em fina sintonia com projetos arquitetônicos de algures.

Esta arquitetura e nomenclatura (importadas) crava-se sugestiva de que aquela fração da cidade deveria se conectar aos cidadãos a partir de um ideário dito funcionalista (YAMASHITA, 2013). Manuel Delgado (2007), provocativo, diz: uma coisa é a cidade – projetos urbanísticos, construções, infraestruturas (pretensas a) complexas, população numerosa, membros que dificilmente chegam a conhecerem-se entre si. Outra é o urbano, o espaço urbano, as práticas que o atravessam (DELGADO, 2007). Da prancheta, a Roosevelt converte-se, ao longo dos anos, em experimento, replicados em um sem-número de propostas de uso, de (hipotética) renovação. Para Delgado (2007), “a idiosincrasia funcional e sociológica do espaço urbano (...) resulta de um número imenso e imensamente variado de movimentos e ocupações transitórias, imprevisíveis muitas delas, que dão lugar a mapas móveis e sem bordas. Sociabilidade difusa” (DELGADO, 2007, p. 13, tradução nossa).

### **Pensando a cultura**

Bauman (2012) em seu ensaio sobre o conceito de cultura, ancorado em Michel Foucault e Jaques Derrida, afirma que a cultura é reconciliadora de oposições: voluntário e imposto, determinado e escolhido, aleatório e padronizado, contingente e obediente às leis, criativo e rotineiro, inovador e repetitivo, teológico e causal, descontinuidade e prosseguimento, tradição e novidade, monotonia e mudança, inesperável e previsível, força e falta de poder. Encontram-se, em meio a tais oposições, as chamadas formações discursivas e o modo particular com que conjugam proposições contraditórias sem desintegrar-se. E os sujeitos no seio do bojo cultural, experimentando estados ora de

---

<sup>3</sup> Tecidos reunidos – de várias cores, padrões e formas –, costurados entre si, formando desenhos geométricos e amalgamando também figuras sinuosas, não ortogonais.

---

autonomia e ora vulnerabilidade, têm a tarefa de se auto constituírem enquanto são, inescapavelmente, por ele constituídos. Reside aí, por assim dizer, um contínuo de negociações e lutas, sem que nunca um plenamente se estabeleça sobre o outro.

Para Martín-Barbero (2009), as ciências sociais críticas trouxeram para seu interior o debate da cultura, atentando-se principalmente à cultura popular, graças à Gramsci. Colocam-se em voga naquele momento, desde o paradigma marxista, questões da cultura, direcionando-se à dimensão de classe no bojo da cultura popular. As reflexões daquele período, trazem à tona, por meio de Gramsci, o conceito de hegemonia, no qual o processo de dominação social não se dá como uma imposição externa e sem sujeitos, “mas como um processo no qual uma classe hegemônica, na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 112). A hegemonia nada tem de cristalizada; diuturnamente, se constitui-desconstitui-constitui mergulhada em um processo composto não apenas de força, se não também de sentido, pelas apropriações, pelo poder dos sentidos circulantes, pelo jogo dialógico e dialético embebecido de sedução e cumplicidade. Esta perspectiva leva a cabo a disfuncionalização da ideologia (isto é, os sujeitos não dizem simplesmente amém e, sem titubear, reproduzem o sistema) e a repensar a espessura cultural como “campo estratégico na luta para ser articulador dos conflitos” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 112).

Para pensar a complexa dinâmica cultural na atualidade, Martín-Barbero (2009) aproxima-se e dialoga com Williams, acadêmico que traslada o conceito de hegemonia de Gramsci para a teoria cultural. Este deslocamento conceitual retira a cultura de um âmbito ideológico de reprodução e a coloca como fomentadora de transformações sociais e reconhece seu caráter processual constitutivo. Metodologicamente, William propõe que a formação cultural é constituída a partir de três estratos: o arcaico, o residual e o emergente. No arcaico encontra-se tudo aquilo que sobrevive ao passado, tudo aquilo que é rememorado. O residual, por seu turno, muito embora seja forjado pelo passado, encontra-se no presente e, imbricado ao processo cultural, torna-se “camada pivô, (...) a chave do paradigma, já que o residual não é uniforme, mas comporta dois tipos de elementos: os que já foram plenamente incorporados à cultura dominante ou recuperados por ela, e os que constituem uma reserva de oposição, a impugnação aos dominantes, os que representam alternativas” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 118). O terceiro

---

emergente refere-se ao novo, à inovação processual em meio às práticas e aos significados circulantes. Diferentemente do arcaico, o residual supera o historicismo e não anula a história e, longe de representar escapismos e nostalgias, configura-se em dialética passado-presente. “O emaranhamento de que está feito o residual, a trama nele do que pressiona por trás e o que o refreia, do que trabalha pela dominação e o que, resistindo a ela, se articula secretamente com o emergente” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 118).

Estatisticamente imensurável, na marginalidade do discurso dominante e sua racionalidade, está a constatação de que uma lógica não dá conta daquilo que Martín-Barbero (2009) chama de artes do fazer. Há uma parcela de mundo delineada pelas táticas, pelos modos de se lutar de uma parte que, via de regra, encontra-se destituída de lugar próprio, habitante de uma invisibilidade social, sem fronteira que a distingue de outro(s). Como exemplo desta parcela, Martín-Barbero fala de operários que, “ ‘aproveitando ‘horas livres’ utilizam materiais do lugar onde trabalham e com as máquinas de seu ofício fabricam utensílios para sua família, ao mesmo tempo que liberam a criatividade castrada pela divisão e pelo trabalho em cadeia” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 121-122). O paradigma desta lógica, para Certeau, está na cultura popular. “A cultura a que se refere Certeau é a impura e conflitiva cultura popular urbana (...) Cultura popular fala então não de algo estranho, mas de um resto e um estilo” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 122). Aqui resto espreita saberes marginalizados que carregam e convertem a cotidianidade em gesto criador e coletivo. Já estilo tem a ver com jeitos: “modo de caminhar pela cidade, habitar a casa, (...) um estilo de intercâmbio social, de interatividade técnica e resistência moral” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 122).

Neste ponto, cerzimos às nossas reflexões, Iuri M. Lotman (1996), que apresenta a cultura como uma semiosfera, isto é, um grande sistema, um espaço semiótico no qual há semioses (processos de significação e produção de significados). Abstrata e composta por características distintivas, a semiosfera articula em seu interior homogeneidade e individualidade semióticas e os limites entre uma coisa e outra são jogo duro de serem cartografados. Homogeneidade e individualidade, por seu turno, invocam o caráter delimitado da semiosfera. Suas membranas postas à prova – rotineira, dialógica e dialeticamente – confrontam-se (quase nunca pacificamente) com tudo o que as rodeia (os chamados espaços extrasemióticos e alosemióticos). E temos de crescer olhos nesta zona fronteira de bordas incertas, opacas, borradas. Nela, um texto vira outro texto (ou

outros textos) em algazarra de linguagem(ns). Seus incansáveis filtros tradutores bilíngues colocam de lado a constância. E, nos interstícios, o caráter tradutório toma significativo posto. Só assim, traduzidos, certos aspectos tornam-se inteligíveis à uma dada semiosfera (cultural). Ao mesmo tempo, determinada esfera semiótica, traduzida, se amazia com o mundo exterior a ela e, no mundo lá fora, deixa vestígios dela.

Trasladando para os dias de hoje, é possível depreender que esta mesma dinâmica pode ser observada por regiões compostas por mesclas culturais diversas, também chamadas de zonas creolizadas. Nestas zonas, como afirma Pinheiro (2013), impera:

(...) a infixidez das fronteiras entre centro e periferias (entre nós o centro vai virando periferia, como uma espécie de margem atrasada e recalcitrante) (...) [propicia] uma mobilidade de mosaicos em trânsito aos espaços e textos, anterior e juntamente aos variados e irregulares processos de modernização” (PINHEIRO, 2013, p. 18)

A cultura, pois, é força criativa não apenas pela maneira como orchestra o seu interior, mas também floresce de sua desorganização externa (LOTMAN, 1996). Contudo, recomenda o autor, não é no interno-externo que os olhos devem crescer, mas sim na fronteira e, por consequência, nos processos tradutórios. Daí a escolha de, neste artigo, atentarmos para o documentário Palco Roosevelt, um processo tradutório de um dado período experimentado pela praça-edifício.

### **Palco Roosevelt**

O documentário principia com uma série de conversas sobrepostas e, entre um murmúrio e outro, algumas vozes tornam-se audíveis e evidenciam, de partida, uma trama variada de perspectivas sobre o lugar. No falatório, enquanto uma sequência de imagens antigas (**figura 1**) daquele lugar perfila em plano sequencial (desde a vista da não-praça ao enquadramento aéreo do recém armado concreto da praça-edifício), dão perspectivas gente visceral, gente morna, gente de boa. Entre os mais contundentes, a certeza de que aquele espaço é uma “demolição, não (...) [uma] construção”, dando sinais da desaprovação da arquitetura do lugar; ali, “ninguém representa ninguém” alfineta outro no sentido de dizer que cada um está por conta própria, anunciando plena falta de representatividade; outra sobreposição de voz anuncia que, na geometria daquelas formas e andares, reside a “ditadura”, como se observá-la diuturnamente representasse *déjà vu*

do regime em vigor à época de sua inauguração, pelos idos de 1970. Entre os amenos, a defesa de que a Roosevelt “é do povo”, é um “espaço público”, das “tribos”, “de todos nós”. Trata-se de um lugar que “passou por muita coisa” e que a praça-“coisa” “mudou da água para o vinho” e ainda tem muita “metamorfose” pela frente.

**Figura 1:** Abertura do documentário Palco Roosevelt – sequência de imagens



Com o badalar do sino da Nossa Senhora da Consolação como que para convocar a atenção do espectador, o nome do documentário é anunciado e são mostradas quinas da concretude da praça enquanto um homem inaugura uma sequência de entrevistas solidárias à praça como ela é, preservando as formas e os contornos de sua inauguração. O primeiro entrevistado agradece por estar vivo e pela dádiva de a cada dia ter a oportunidade de encontrar ângulos diferentes em meio aos “buracos” e “entranhas” (**Figura 2**) da praça, bem como a comodidade de “ter tudo”, “tudo, tudo”, naquele lugar. O depoimento seguinte coloca a Roosevelt como “província” na qual, pela manhã, é possível sair dando “bom dia!” a todos e o bem-estar que dá conhecer a todas as pessoas: “conheço todo mundo, né. Isso dá um orgulho muito grande!”. Neste ponto, as imagens (**Figura 3**) utilizadas para ratificar a praça-província (no bom sentido pelo que o entrevistado diz) compreendiam a abertura da floricultura pela manhã, destacando o colorido das flores de seu interior e os funcionários colocando um banco de madeira do lado de fora sobre um chão de paralelepípedo para provável contemplação do interior da loja e entorno. Já a voz de uma senhora anuncia, com entusiasmo, a autonomia e a segurança desfrutada para sair e encontrar tudo e todos por perto: mercados, feira livre, pessoas conhecidas (**Figura 4**). A religiosidade (plural) também é explorada na medida em que imagens da celebração de uma missa é passada enquanto o depoimento – em estúdio – de uma senhora contrapõe que ela gosta “de ir em toda igreja porque Jesus é um só”. A entrevistada 6, por sua vez, destaca a beleza enxergada na praça como ela é: “Particularmente falando, eu acho a praça bonita assim como ela é” e relembra, dando pistas de ser ex-moradora da região, dos passeios dados com seu “cachorrinho”.



Acompanhando seu depoimento, vem à tona cenas de um homem passeando com um cão e do cachorródromo. Ela diz: “lembro que era muito gostoso frequentar a praça... gente interessante, gente jovem, tinha uns meninos que ficavam ali de skate (...) Boas lembranças da praça”. Entram em cena manobras de skate e, junto, as falas de dois jovens skatistas que reconhecem o lugar como um pico (nome dado a pontos de encontro para os praticantes do esporte), espaço acolhedor para os experimentados e principiantes: “virou tipo uma união”, diz um dos rapazes e, complementando, o outro jovem afirma: “a gente se sente mais à vontade, como se fosse apegado à nossa casa”. A pelada da rapaziada também tem um “cantinho”, no “miolo da praça”, revela o entrevistado 9 enaltecendo o fato de os meninos tomarem muito cuidado de modo que nunca viu “ninguém levar bolada nem nada”. Neste ponto, além dos dribles no concreto, aflora uma paisagem sonora que não é só do atrito dos pés com o chão ou derrapadas com a bola, mas uma trilha sonora de samba, que abre para o próximo aspecto destacado como positivo, que é, nas palavras da sambista que trabalha na região, a criação de um “vínculo”, de ser conhecida (“o pessoal sabe quem sou eu”), de as pessoas se cumprimentarem: “você cria uma coletividade (...) muito legal”. Imagens de gentes na calçada, molhando a palavra com cerveja, mãos habilidosas tocando pandeiro e dedilhando violão e cavaquinho ratificam a fala da entrevistada no sentido de evidenciar o lugar como acolhedor (**figura 5**). Contudo, de modo inesperado, até mesmo o fácil acesso a drogas – “tijolinho, tijolão, trouxinha” – também é destacado pela entrevistada 12 como aspecto positivo. Ela própria afirma ter se colocado à disposição dos filhos para ir buscar drogas na praça: “Meus filhos tinham 15 anos e eu chamei os dois e disse assim: olha, no dia em que vocês quiserem (...), pode deixar que eu vou lá na praça Roosevelt (...) Eu vinha comprar aqui”.

**Figura 2:** Buracos e entranhas da Praça Roosevelt



**Figura 3:** A província Roosevelt





**Figura 4:** Segurança e autonomia emanadas pela praça



**Figura 5:** Samba, vínculo e coletividade



A criticidade mais carregada nas tintas sobre a praça é inaugurada com o entrevistado 11, para quem não tem vez aqueles que simplesmente estão “a fim de passear” (principalmente “pais de família” e “garotinhos” com suas motozinhas), já que não lhes restam muitas opções de se apropriar do lugar senão dando, à revelia, dribles nos meninos e homarada donos das peladas. Os peladeiros, por assim dizer, não têm o direito de se apossar da praça como campinho: “tem menino jogando futebol! E, pior ainda, chega e vão tomando espaço e bola para lá e para cá... não que eu tenha nada contra futebol. Eu gosto de futebol pra caraca, né. Mas, não é o local, não é o local”. Para esta corrente de moradores, não apenas os peladeiros devem ser extirpados do pedaço como

também os skatistas. Além da tentativa de moradores proibir a prática do skate, até uruca os jovens skatistas relatam receber de algumas “mulheres”, “senhoras” e “velhos”: “vai quebrar o pé, moleque!!!”. Mas este movimento de erradicar o skate é, para os praticantes, natimorto, porque “sempre colam umas pessoas diferentes, entendeu”. Mas os próprios skatistas dão sua opinião de que quem deveria ser dizimado do pedaço: os nória, os drogados. Nas palavras dos dois jovens skatistas, “quem estraga a praça Roosevelt não (...) [são] eles, tá ligado?” O que estraga é que “sempre tem um usando droga (...) no canto ali e pá”. O entrevistado 13 corrobora esta perspectiva e escancara sua indignação com o uso de drogas em espaço público: “No outro dia eu estava na Praça com os cachorros, passeando, e veio três meninas... foram lá no cantinho na maior cara de pau! Enrolaram o fuminho delas, fumaram e foram embora! Nem se tocou. Mas nem se tocou!”. Outro depoimento mostra que o banimento deve ser dos cachorros para que seja aberto espaço para as crianças: “Crianças que estão nos prédios aqui em volta, trancados dentro de quitinetes, não têm nada! Eles abandonaram a Praça! Isso aqui é... Mas, o playground que tem está privatizado! Aonde as crianças podem jogar, está TRANCADO para cachorro fazer cocô!”. O que as pessoas se esquecem, ponderam os entrevistados skatistas, é que “a Praça Roosevelt é muito grande... muito grande”, portanto tem lugar para a “delegacia de polícia”, para os “guardas”, para os “cachorros” e o “cachorródromo”, para o “campinho de futebol”. Afinal, a praça é “bem grande, em cima e embaixo, entendeu? Espaço sobra nessa praça para ser ocupado”.

Junto com imagens que sugerem declínio da praça (vigas enferrujadas, concreto quase despencando do teto, pixo e grafite) vem a preocupação de outra leva de entrevistados sobre aqueles que tem procurado privatizar aquele espaço público para segregar: “Antes de mais nada, a privatização. Em segundo lugar, a segregação. Eu sou contra todo o tipo de segregação! Nem os cachorros devem ser segregados!”. A prioridade da pauta sobre a praça é contundentemente questionada: “Os caras vão discutir cachorródromo, meu... Vão discutir o morador de rua... Porra, meu!! Traz... é aliado, cara!!!” Outro morador, indignado, chama à atenção para o projeto (formalizado) de higienização da região com a retirada dos moradores em situação de rua: “O primeiro documento que a gente recebe é a retirada dos mendigos da Praça. É mole? Higienização mesmo!” (**Figura 6**).

**Figura 6:** Quem deve ser banido da Praça Roosevelt



**Drogados:**  
mencionados, mas  
sem imagem para  
representa-los. Os  
não vistos.



A solidariedade, parca, aparece na memória dos moradores em situação de rua (**Figura 7**), que destacam a iniciativa da igreja Nossa Senhora da Consolação para que tomem banho e a generosidade de um senhor chamado Carlos: “É só nessa igreja aqui que a gente toma banho! (...) Não é nem o pastor, nem ninguém... é o Seu Carlos! Às vezes, ele traz da casa dele sabonete, macarrão, arroz, feijão, sal...”. Nos depoimentos é possível sentir o peso de uma convocação, nas entrelinhas, para que sejam enxergados (ainda) como humanos, como dignos de humanidade (e não dó) diante do sofrimento vivido. Também se nota a convocação, entre eles, para que se unam diante da adversidade enfrentada: “A gente tem que estar em comunhão... todos nós, né? Porque a gente já está no sofrimento... a gente tem que viver em paz entre a gente, porque é difícil a vida que a gente vive, entendeu?”. Em termos de narrativa imagética, acompanham os depoimentos dos três moradores em situação de rua, cenas do dia a dia deste grupo na praça e cenas gravadas em um estúdio, com fundo preto, com elementos que remetem ao contexto das ruas: três depoentes em um banco de praça, um colchão velho encostado neste banco, uma manta fajuta e um cachorro vira-lata (faceiro) que passeia pelo estúdio enquanto prossegue a entrevista.

**Figura 7:** Representações correlatas aos moradores em situação de rua da Roosevelt



O sexo ganha ares jocosos nesta narrativa fílmica: “O engraçado é que ficou uma coisa, assim, meio eclética a praça, né? Tinha os moradores de rua, tinha as travestis, tinha as garotas de programa...”. Outro entrevistado complementa: os “michês para homens também!”. E o escândalo e a indignação assolam as expressões ao se descrever a busca por pretendente-cliente e o sexo em pelo e em pleno ar livre: “no meio da praça eles faziam programas, cassação... assim... Então era comum... quando começava a escurecer, o pessoal trepava em cima e tal”. O 13º entrevistado, escandalizado que só, trata de acrescentar que o sexo também era praticado pela manhã: “lá em cima tem um jardinzinho assim e tudo... e é meio escondidinho. 9h da manhã e o pessoal fazendo sexto! 9h da manhã fazendo sexo” (repete). “E o pessoal dos prédios tudo assistindo!”. Outra entrevistada revela que no seu prédio fazia uma fila de 16 a 18 homens que “subiam até o vigésimo andar e viviam transando”. Com a resolução do proprietário do edifício de colocar à venda as unidades apenas para famílias, uma síndica assumiu o controle e, paulatinamente, os imóveis foram convertendo-se apenas para fins residenciais, proibindo de se “fazer dali um ponto profissional”, não podendo “subir mais de um namorado por noite”. Contudo, quando “entra uma tribo, sai outra”, alerta e, em certa medida, alfineta a mesma entrevistada, enquanto as imagens vão mostrando pixadores e grafiteiros. Putas, michês e travestizaiadas para o lado de fora, famílias do lado de dentro. Enquanto isso, os teatros – como *Os Satyros* e, depois, *Parlapatões* – tentam (sem sucesso como o tempo vai dizer) não expulsar ninguém: “A gente não queria expulsar ninguém. A gente tinha de ser inserido nesse lugar, sabe. A gente não queria que ninguém fosse inserido ao nosso mundo”. O simples fato das companhias teatrais estarem naquele lugar já mudara o seu significado. Quer queira ou não, as membranas filtrantes, de um lado e de outro, estavam em pleno movimento de traduções, como o juízo de valor, na sequência destacado, demonstra: “A gente tinha de se inserir e conhecer esses códigos todos desses caras, desses mundos de malucos, desses universos que a gente, puta, sequer imaginava



como seria”. Como outro entrevistado expõe, por mais que se tente ruir fronteiras, há uma “separação muito grande na praça entre aquilo que os moradores fazem e o que as lojas e bares fazem”. E avança dizendo que “formiguinhas moradoras entram de noite pra algumas outras pessoas serem atraídas para a rua... as cigarras” [risos]. Os teatros aparecem para outros entrevistados como uma grande promessa para a Roosevelt, “A praça, em função dos teatros que estão aqui agora, ela pode vir a ser um grande núcleo de teatros”. E avança: “A Praça é do povo, tá?! A Praça é do povo, como o céu é do condor, tá? A Praça é de todos nós. E se a Praça tem um teatro, todo o pessoal que faz arte, tem que defender”. Aqueles acabam por frequentar a praça e o seu entorno acabam por ter uma aura sedutora e mágica, relata o entrevistado 24, e qualquer um que esteja abaixo desta régua, não se dá bem: “É mágico. As pessoas que passam por aqui têm muita personalidade e qualquer figura que tenha menos personalidade que as figuras fortes que existem aqui, dança”. Mas a então promessa com a chegada dos teatros se estilhaça, “hoje, teatros, artistas são os vilões da história. São os baderneiros. São os bagunceiros. São os caras que acabam com a ordem”. Isso porque, para alguns, população flutuante do lugar derivada dos teatros e demais estabelecimentos é puro “desrespeito”. O entrevistado 12 cutuca e dá a cara a tapa:

Eles não podem excluir 832 apartamentos que moram aqui, que significa, mais ou menos, 2.500 pessoas. Eu reclamei com nome, sobrenome, assinatura, endereço e telefone. Então eles sabem muito bem que eu reclamei sim. Porque eu acho que é um desrespeito muito grande ficar fazendo chacinha até seis horas da manhã. Quebrando garrafa e cantando Atirei o Pau no Gato. O pior é o Atirei o Pau no Gato, entendeu? [risos] O maior desaforo. Esgoelando.

E o receio do fantasma da ditadura volta ao debate na voz do entrevistado 26 contrapondo que tomar a calçada é um ato político e de direito: “A gente aprendeu com a ditadura no Brasil que as calçadas não nos pertencem (...) E todo mundo acreditou nisso, sabe? Só que a gente não acreditou. A gente precisa tomar essas calçadas. A gente precisa iluminar isso aqui”.

Para colocar por terra tanta problemática, seria a demolição da praça a saída? “Quando tinha mais banco lá, tinha muita gente morando lá. [Tinha] os aposentados... até namorado. Tudo ficava nos banco. Mas nem banco tem mais”. Nesta direção, a entrevistada 12 complementa, afirmando que demolir faz parte do processo de extirpar da realidade o que se deseja longe do alcance dos olhos:

---

Tinha um pombal. Um objeto de arte, vamos assim. Os pombos são daninhos, então o que é que se faz? Faz a demolição do pombal. Os moradores de rua, dormem em cima dos bancos, então vamos demolir os bancos. Agora, vamos demolir a praça. E, daqui a pouco, eu não sei se... Eu tenho a impressão que vão demolir os prédios e o teatro municipal, ne?

E a finitude é amplificada pelo entrevistado 23 que afirma: “tudo vai acabando. A gente acaba também. Vai acabar apagando, apagando, ne? Porque a gente não é nada desse mundo, né? Que que a gente é desse mundo? Hoje a gente tá aqui e quando vem amanhã, já foi pro buraco”. Nas entrelinhas destas últimas constatações, reside de modo mais contundente uma parcela da provocação dos idealizadores deste documentário: A convivência agonizante do social, o mal-estar de não se aceitar o fato de todos serem diferentes, mas iguais em termos de direitos. Fica, desta forma, frouxo o abraço à diversidade e aparentes os cabos desencapados quanto à violência a que certos grupos se encontram suscetíveis, podendo, por assim dizer, ser gerado a qualquer momento um curto circuito calcado no preconceito estruturante do social. Para debaixo do tapete, tudo aquilo com que certas pessoas, a *intelligentsia*, não sabem lidar. Mesmo o documentário, visualmente, tem suas limitações: não mostra as putas, os michês, os drogados. No lugar disso, no arremate da narrativa fílmica – que por sinal não dá nome aos entrevistados – a arte é exaltada como a única capaz de trazer estas personagens desacreditadas na sociedade para o centro. Sendo assim, enquanto cenas de um espetáculo realizado no meio da praça é mostrado enfatizando a ideia da praça ser um palco, textualmente coloca-se que não se fala em movimento artístico, fala-se em “resistência”: “O movimento artístico começa a acontecer a partir de agora (...) Tá começando alguma coisa que pode fazer história”. Mas, em meio ao movimento cotidiano, questões sociais continuam postas, ainda que se faça vista grossa.

### **Considerações finais**

A cidade é, em essência, espaço comunicacional. A Roosevelt representada no documentário nos evidencia, feito palimpsesto, como este lugar se constitui de camadas e mais camadas (de tempos e significados); escamoteadas. São fios e mais fios discursivos e cada qual, imerso em categorias de outro sistema (Lotman, 1996), dão ares da complexidade implicada e de tratar-se de categorias mutáveis. O documentário não é reflexo absoluto da praça-edifício, assim como nenhum outro discurso é. Mas esta obra audiovisual faz uma tradução daquele lugar e sujeitos e nos dá importante pista da escala



valorativa de nossa sociedade e da assimetria de vozes em um dado período de sua história. Entre estados de autonomia e vulnerabilidade, a narrativa nos mostra como os sujeitos ao mesmo tempo em que têm a tarefa de se auto constituírem são, inescapavelmente, constituídos pela Roosevelt.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **A análise do filme**. São Paulo: Edições Texto e Grafia, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1983. p. 107-127.
- DELGADO, Manuel. **Sociedades Movedizas: Pasos hacia una antropología de las calles**. Barcelona: Anagrama, 2007.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de Lopes. **Pesquisa em comunicação**. 9. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- LOTMAN, Iuri. **La Semiosfera I**. Madri: Cátedra, 1996.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- PINHEIRO, Amálio. **América Latina: Barroco, Cidade, Jornal**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SOUSA SANTOS, Boaventura. **A gramática do tempo: por uma nova cultura política**. 2. Ed. São Paulo: Cortez, 2006.
- YAMASHITA, Kelly Yumi. **Praça Roosevelt, centro de São Paulo: intervenções urbanas e práticas culturais contemporâneas**. São Paulo: USP, 2013. Disponível em: [http://bdt.d.ibict.br/vufind/Record/USP\\_4c8777af83825a31c0d16b2e31d1cff7](http://bdt.d.ibict.br/vufind/Record/USP_4c8777af83825a31c0d16b2e31d1cff7). Acesso em: abr. 2017.