

---

## **Ruínas-palco urbanas: dialogismos discursivos na relação entre o Grupo XIX de Teatro e a antiga vila operária Maria Zélia<sup>1</sup>**

Sheila Mihailenko Chaves Magri<sup>2</sup>  
PPGCOM - ESPM-SP

### **RESUMO**

O objeto empírico deste artigo é um texto sobre a relação do Grupo XIX de Teatro com a Vila Maria Zélia, publicado pelo jornal Folha de S. Paulo. Pretendíamos identificar, na sua escritura, os diálogos entre ideologias; apontar as relações afetivas nos dialogismos e observar a sua estética comunicacional. Como metodologia, utilizamos a análise dialógica discursiva, segundo Bakhtin e Volochinov. Identificamos que o texto jornalístico está orientado pelas lógicas capitalistas. Contudo, observamos que a complexidade de textos - em fusões na Vila Maria Zélia - envolve outros consumos simbólicos nas confluências com a ideologia do cotidiano, fabulações, nostalgias e heterotopias. Notou-se que as expressões estético-políticas e urbanas na antiga vila operária fruem pela experiência fusional afetiva e coletiva entre moradores, espectadores, atores e refratam no texto jornalístico.

**PALAVRAS-CHAVE:** comunicação e consumo; estéticas urbanas; coletivo teatral; vila operária; dialogismos

### **Considerações iniciais**

Esse artigo começa a partir da emergência de “textos culturais” subscritos na história da antiga vila operária Maria Zélia, invocando, pelas memórias das ruínas, o retorno de uma nostalgia daquilo que não se quer arruinar, seja pelo abandono ou pelo poder: o orgulho por uma “intenCidade” no afeto, conquistada a partir do ato de habitar as ruas de uma megalópole (LOTMAN, 1999). A Vila Maria Zélia foi inaugurada em 1917 pelo empresário capitalista Jorge Street. Porém, trata-se de uma vila que está inscrita em uma complexidade textual e discursiva que é tocada pelos seus múltiplos territórios sensíveis e pela atuação de um coletivo teatral. O Grupo XIX de Teatro é um coletivo que desenvolve uma pesquisa própria em dramaturgia e faz uso de uma estética da apropriação de prédios históricos como espaços cênicos. Criado em 2000, tomou a decisão de habitar

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no GP Comunicação, Tecnicidades e Culturas Urbanas, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>22</sup> Doutoranda e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo (PPGCOM) da ESPM-SP, bolsista da CAPES e participante do GPCCA – Grupo de Pesquisa em Comunicação, Consumo e Arte, e-mail: [sheila.magri@acad.espm.br](mailto:sheila.magri@acad.espm.br)

---

as ruas da vila, em 2004. Negociou com as autoridades e com os moradores para constituir sua residência artística no prédio abandonado do antigo armazém da histórica vila operária (REBOUÇAS, 2010, p.67). Levando em consideração uma fusão de textos em temporalidades e espacialidades diversas, a pergunta-problema que pretendemos abordar nesse artigo é: que relações entre a Vila Maria Zélia e o Grupo XIX de Teatro podem ser observadas a partir da análise do consumo de um texto jornalístico?

Desta forma, adotamos como objeto empírico um texto, uma notícia entre muitas, publicada pelo jornal Folha de S. Paulo, no caderno de Artes Cênicas e escrita pelo jornalista Bruno Molinero, em 2020. Assim, os objetivos deste artigo são: 1. identificar as ideologias nos discursos refletidos e refratados nesse texto; 2. apontar a ideologia do cotidiano e as relações afetivas pelas palavras-signo encontradas a partir do texto e 3. observar a estética comunicacional, por meio do diálogo e entre rastros de discursos e de poéticas nos múltiplos textos sobre a Vila Maria Zélia.

Como metodologia, realizamos a análise dialógica dos discursos a partir de conceitos de Bakhtin e Volochínov (2006). Como referencial teórico-metodológico, refletimos acerca da “ideologia do cotidiano” encontrada dentro da perspectiva do “método da igualdade” de Rancière (BAKHTIN E VOLOCHÍNOV, 2006; MARQUES E PRADO, 2018). Em seguida, conduzimos uma análise pragmática, voltada para a estética da comunicação e que apontou para a “solidariedade afetiva” nas relações entre o coletivo teatral e a vila, como sugere Parret (1997, p.201). Observamos no texto jornalístico rastros de contradições, de paradoxos, de lugares de passado-presente e de presente-futuro que se atravessam, se entrecruzam, se inscrevem e se fundem em vínculos intersubjetivos entre os atores culturais envolvidos. Mostramos de que modo a afetividade, acionada pelos moradores e pelo coletivo teatral no espaço, deixa rastros poéticos, inclusive na escrita do texto jornalístico.

### **Consumo midiático e a palavra-signo vila**

Para Bakhtin e Volochínov (2006, p.31), um “produto ideológico” faz parte de uma realidade social” que “reflete e refrata outra realidade que lhe é exterior” (BAKHTIN E VOLOCHÍNOV, 2006, p.31). As matérias primas do “produto ideológico” notícia são as palavras. Para Bakhtin e Volochínov (2006, p.38), toda palavra é signo social e, portanto, é o “fenômeno ideológico por excelência”. Sendo assim, a palavra vila operária,

---

empregada pelo jornal Folha de S. Paulo<sup>3</sup>, remete a seus fenômenos ideológicos. Na perspectiva dos autores, toda palavra é “neutra” e, por esta razão, se constitui enquanto uma “arena” de disputas ideológicas (BAKHTIN E VOLOCHINOV, 2006, p.36-37). Os autores dizem, que a palavra-signo “nada mais é que a materialização” da “comunicação social” marcada pelas disputas entre discursos refletidos e refratados a partir do texto (BAKHTIN e VOLOCHÍNOV, 2006, p.36). Ou seja, os textos trazem discursos sociais refletidos e dialogam, responsivamente, com outros discursos anteriores que aparecem refratados.

Deste modo, a palavra-signo “vila” é definida pelo texto jornalístico pela edição, de alguns fatos de sua história, partindo de uma origem determinada pela posse dos imóveis. Pela etimologia, vila vem do latim, *villa*. Trata-se de uma palavra marcada pelas posses de territórios habitados. Vila é nome próprio para uma casa de campo, uma propriedade luxuosa das elites. Vila significa a reunião de moradias e de propriedades, uma povoação. A vila é menor que a cidade e pode se localizar dentro, ser incorporada, ou ser vizinha dela. Desta forma, a vila pode ser pensada tanto pelas periferias, como pela centralidade da praça. Contudo, a vila pressupõe um caráter de autonomia. Autonomia que lhe é atribuída de fora e assegurada por suas estruturas internas: administrativas, comerciais, sanitárias, educacionais e religiosas. Portanto, a vila é a realização de uma promessa emancipatória. Simultaneamente, a autonomia se refere às negociações de possíveis territórios emergentes, ressurgentes, convergentes e divergentes nas relações sede-divisa, sonho-disciplina, propriedade-preservação, individual-comum.

### **Arredores, celas e muros**

Entende-se que as condições concretas das múltiplas existências na Vila Maria Zélia foram formadas pelas disputas instauradas nos seus diversos arredores. A utilização daquele espaço como vila operária, do modo como ela foi concebida, não existe desde 1924, ano que Jorge Street, endividado, vendeu a sua empresa para a família Scarpa. A fábrica e a vila perderam a correlação adquirida na fundação, desde a década de 1930, quando foram sendo construídos muros que separaram a vila das operações da fábrica (TEIXEIRA, 2009; MORANGUEIRA, 2006).

---

<sup>3</sup> O discurso jornalístico dos grandes grupos como alinhados com valores de consumo de empresas capitalistas. Assim, o texto da notícia que analisamos se configura enquanto produto ideológico no contexto do capitalismo.

O lado de lá do muro da fábrica chegou a abrigar celas. Em 1936, parte das instalações da fábrica foi utilizada como presídio político pelo Estado Novo de Getúlio Vargas. Existem várias menções à Vila Maria Zélia nos arquivos do Memorial da Resistência de São Paulo<sup>4</sup>. Em 1937, depois de uma tentativa de fuga, alguns presos políticos foram fuzilados no conhecido “Massacre do Maria Zélia”. Em 1939, a propriedade da fábrica foi comprada pela empresa multinacional norte-americana, a *Goodyear*<sup>5</sup>. Atualmente, o complexo industrial pertence à norte-americana, Titan Pneus<sup>6</sup>.

Atualmente, as fotografias aéreas dos arredores da rua dos Prazeres<sup>7</sup>, onde fica o acesso principal para a Vila Maria Zélia, mostram uma faixa de prédios residenciais e condomínios rodeando os telhados das casas da vila e a fábrica<sup>8</sup>. A mesma base econômica e ideológica que dialoga, tanto com o contexto da matéria jornalística, quanto com o ideário da vila operária e com os ditames do mercado imobiliário e da construção civil paulista é a preservação do capitalismo na cidade de São Paulo e sua relação com a propriedade, com a produção/consumo, com o trabalho, com a vida familiar e com a moradia. Em sua pesquisa sobre vilas operárias, Eudes Campos (2008, s/p) afirma que na passagem do século XIX para o XX, o setor da construção civil seguiu a tendência, de “captação dos investimentos estatais mediada pela casa operária” que se tornou um “setor fundamental para a reprodução do próprio sistema capitalista”.

Deste modo, para Bakhtin e Volochínov (2006), na perspectiva dialógica da análise do discurso, todos os enunciados têm ligação com enunciados elaborados anteriormente, isto é, não existe uma produção linguística sem o dialogismo entre textos. Por esta razão, a partir do texto jornalístico podemos estabelecer um diálogo com os territórios pré-existentes e sobrepostos nos discursos da Vila Maria Zélia na formação da cidade de São Paulo<sup>9</sup>. Os discursos pré-existentes sobre moradia surgem sobre as bases

---

<sup>4</sup> Foi no estádio Maria Zélia que, em 1970, foi preso o operário Olavo Hanssen, assassinado em seguida no Deops/SP. O Memorial da Resistência tem como missão a valorização e a preservação das memórias da repressão e da resistência políticas no Brasil, especialmente no período da ditadura civil-militar. Disponível em: <http://memorialdarestenciap.org.br/lugares/vila-operaria-maria-zelia/> Acesso em: 10/07/2022.

<sup>5</sup> Vídeo de visita de Getúlio Vargas à fábrica de pneus da Goodyear. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1JWl4o2oT1g> Acesso em: 10/07/2022

<sup>6</sup> A Titan pneus declara em sua página na internet que frequentemente são realizados eventos para a comunidade local e vizinhança. Afirma que “demonstra também todo o cuidado com o meio ambiente e atendimento a todas as legislações”. Disponível em: <https://www.titanlat.com/home/institucional/responsabilidade-social> . Acesso em: 10/07/2022.

<sup>7</sup> Uma fotografia da vista aérea do entorno da Vila Maria Zélia está disponível em: <https://saopauloantiga.com.br/80-anos-do-primeiro-pneu-fabricado-em-sao-paulo/> Acesso em: 10/07/2022.

<sup>8</sup> Anúncios de condomínios residenciais próximos à Vila Maria Zélia. Disponível em: <https://www.zimovel.com.br/condominio/projeto-viver/belem/zona-leste/#> Acesso em: 10/07/2022.

<sup>9</sup> A cidade de São Paulo emerge nos discursos oficiais de origem como um povoado jesuíta nos arredores do pátio do Colégio de São Paulo de Piratininga, por volta de 1554. Em 1560, foi construído em São Paulo um Pelourinho, o

econômicas advindas dos violentos processos de colonização, de urbanização e de industrialização. Todos estes contextos históricos estão inscritos nas ruas da Vila Maria Zélia.

No início do século XX, a cidade de São Paulo se tornava um polo fabril. A economia cafeeira propiciou que Jorge Street que era médico e empresário investisse, em 1908, na Companhia Nacional de Tecidos de Juta (TEIXEIRA, 2009; MORANGUEIRA, 2006).

O discurso das vilas operárias está ligado à fundação das bases morais do capitalismo industrial paulista. Vilas operárias eram consideradas, no discurso de higienistas, como sendo locais de “pobres decentes” daqueles que trabalhavam honesta e disciplinadamente (ROLNIK, 1981; DECCA, 1987). Na época, os operários, a maioria imigrantes, viviam em habitações simples e em condições sanitárias precárias, conhecidas por cortiços. Os cortiços eram considerados pelas elites como promíscuos e um berço para conflitos políticos. Por estas razões, foram marginalizados. Os marginais foram forçados a viver próximos às fábricas e moravam nas zonas populares, mais afastadas, às margens da ferrovia. O procedimento adotado foi de delimitar bairros pobres às zonas baixas das várzeas pantanosas (Brás, Mooca, Belenzinho e Bom Retiro) e os bairros ricos nas zonas mais altas (Higienópolis, Consolação e bairros próximos à Avenida Paulista e aos Jardins). A legislação sanitária passou a regular a questão da moradia. Mesmo os jornais operários da época denunciavam as péssimas condições das habitações coletivas dos operários (MORANGUEIRA, 2006).

Neste contexto, Jorge Street compra um terreno no Belenzinho<sup>10</sup> e contrata o arquiteto francês Paul Pedraurrieux para erguer a primeira vila operária modelar do Brasil. A Vila Maria Zélia foi fundada durante um grande evento com a participação do bispo da

---

povoado ganha o *status* de Vila. A partir de 1681, tornou-se sede da Capitania de São Paulo. No ano de 1711, a vila foi elevada à categoria de cidade. Em março de 1724, foi determinado que se demarcasse o rossio da São Paulo, que era uma circunferência de raio de meia légua, tendo como centro o antigo Largo da Sé. A partir da segunda metade do século XVIII, São Paulo se torna centro dinâmico das atividades do comércio cafeeiro. A estrada de ferro São Paulo Railway, conectando a capital ao porto de Santos e à cidade de Jundiaí, fez da cidade um polo financeiro. As atividades urbanas atraíam trabalhadores em busca de oportunidades. Neste período, ocorreu um forte incentivo pela substituição da mão de obra escravizada pela assalariada, advinda de milhares de imigrantes europeus que chegavam a São Paulo. Eram italianos, espanhóis, portugueses que entravam pelo porto de Santos e se concentravam na Hospedaria do Imigrante, no bairro do Brás. Eles, a princípio, tinham como destino as lavouras cafeeiras (TEIXEIRA, 2009; SANTOS, 2012; MORANGUEIRA, 2006).

<sup>10</sup> Belenzinho foi fundado em 1897 ao redor da Paróquia São José do Belém. Era um bairro de chácaras da elite paulistana. O local tinha clima ameno e era recomendado para o tratamento de doenças respiratórias. Por ser periférico se tornou alternativa para receber fábricas. O terreno da Vila Maria Zélia se estendia da avenida Celso Garcia até o Rio Tietê.

capital, em 1917<sup>11</sup>. Na década de 20, vários jornais falam de “habitações higiênicas”, ou seja, vilas operárias. A grande imprensa oferecia destaque para as instalações e eventos nas vilas operárias (MORANGUEIRA, 2006).

### **Portas, ruas e janelas**

D. Cinta Ramos Amantea<sup>12</sup> foi moradora da vilazinha e chegou a trabalhar para Street como operária. Fazia questão de resgatar a memória da vila. Ela contava que sua mãe “ficou sabendo por uma amiga que a Fábrica Maria Zélia estava contratando pessoas para trabalhar e que dava casas, então veio conversar com o pessoal da fábrica e eles mandaram trazer a mudança”. Ela ressalta ainda “a minha mãe ficou tão feliz que não deu um pulo para não cair” (MORANGUEIRA, 2006, p.175). Morar na Vila Maria Zélia era a realização de um sonho. Segundo Santos (2012), pesquisadora das vilas operárias como patrimônio industrial, a Vila Maria Zélia contava com:

220 casas unifamiliares térreas, higiênicas e confortáveis, com água encanada e energia elétrica. Mediam de 75 a 110 m<sup>2</sup> e eram todas geminadas, ao redor de quarteirões, com as fachadas frontais voltadas para as ruas principais, abrindo para as travessas somente janelas laterais. Algumas das casas apresentavam recuos em relação o alinhamento das calçadas, permitindo um pequeno jardim na sua frente. A construção era de boa qualidade, com assoalho de pinho-de-riça, portas e janelas de madeira maciça. Os serviços coletivos se localizavam junto de seu acesso principal, como: creche, jardim da infância, dois grupos escolares com capacidade de 400 crianças cada um, sendo um para meninos e o outro para meninas, escolas profissionais, igreja, farmácia, dentista, açougue, armazém, campo para jogos esportivos, uma associação para rapazes solteiros. O aluguel, a taxa para o uso da água e as compras do armazém e do armário eram descontados nos salários, mas a eletricidade era paga individualmente (SANTOS, 2012, p.10).

Palmira Petrati Teixeira<sup>13</sup> (1990), autora do livro “A fábrica do sonho: trajetória do industrial Jorge Street”, afirma que o empresário falava que a sua obra estava voltada para um futuro promissor, sobretudo pela sua preocupação com as crianças e com o ensino profissional. Nas palavras do industrial, “a oficina é preferível à rua” e “a criança abandonada e desamparada constitui um grande perigo de se transformar em breve em

---

<sup>11</sup> Imagens e detalhes sobre a inauguração da vila. Disponível em: <https://www.saopauloinfoco.com.br/historia-vila-maria-zelia/> Acesso em: 10/07/2022.

<sup>12</sup> Reproduzimos neste artigo algumas falas de D. Cinta Ramos Amantea, moradora da vila Maria Zélia, que faleceu em 2006. Ela concedeu entrevistas entre 1999-2001 – gravadas em VHS e que foram usadas como parte do material empírico da pesquisa de Vanderlice de Souza Morangueira (2006), de onde retiramos os trechos.

<sup>13</sup> Palmira Petrati Teixeira (2009, p.7) realizou uma pesquisa documental que recupera a história da Vila Operária Maria Zélia, de suas origens até o final da década de 1970. A pesquisa gerou parte do Acervo do Museu Maria Zélia, organizado por ela, pelos moradores da Vila e pelos alunos da PUC - SP.

---

uma criança delinquente” (TEIXEIRA, 2009, p.4). Street sofreu diversas críticas por promover o trabalho infantil (MORANGUEIRA, 2006). Segundo relatos dos moradores, as crianças entravam na creche no período da manhã e saíam à noite. Ganhavam uniformes, recebiam gratuitamente alimentação e cuidados médicos-odontológicos. A partir dos sete anos, passavam a frequentar o grupo escolar. As crianças que trabalhavam durante o dia estudavam à noite (TEIXEIRA, 2009; MORANGUEIRA, 2006).

D. Cinta começou a trabalhar com dez anos de idade na fábrica Maria Zélia, varrendo e recolhendo as linhas ao redor das máquinas. Ela estudava à noite. A ex-operária do Maria Zélia relatou que “eu não gostava de estudar né. No estudo a gente gasta dinheiro e no trabalho a gente ganha dinheiro” (MORANGUEIRA, 2006, p.176). Vale observar que o trabalho infanto-juvenil significava uma renda complementar para a família operária e uma casa maior na vila. Mas estes trabalhadores, por não serem considerados qualificados, recebiam salários mais baixos, representando uma economia aos patrões (MORANGUEIRA, 2006).

Na Vila Maria Zélia o que servia de fundamento para estas formas de comando era o discurso paternalista da família Street. Os moradores-operários da época foram sensibilizados a partir do ideário de uma grande família, com a qual eles se identificavam. Jorge e Zélia Frias Street atuavam pessoalmente no centro médico e na escola e eram frequentemente homenageados pelos moradores em festividades e missas (MORANGUEIRA, 2006). As crianças da vila cresceram a partir destes discursos. A vida privada estava completamente atrelada ao trabalho, uma vez que na vila-operaria o trabalhador era, também, inquilino-dependente e o patrão industrial-proprietário era, simultaneamente, o senhorio-paternal. A imprensa operária e anarquista, como “A Plebe”, fazia duras críticas à família Street, afirmando que ela usava de apelos sentimentais e das obras assistencialistas para silenciar as reivindicações e impedir as greves dos operários (MORANGUEIRA, 2006, p. 146). Segundo Morangueira (2006),

o enigmático Jorge Street era visto das mais diversas maneiras, provocando muita polêmica a respeito de suas ideias, ora tidas como benéficas aos operários, ora tidas como privilegiando os industriais... Assim, ora a Vila Maria Zélia era vista como uma obra benemérita, ora era apontada como um meio de controle dos operários, inclusive sendo tratada pela imprensa anarquista de “Feudo Maria Zélia (MORANGUEIRA, 2006, p. 144).

D. Cinta também relata que “na parede da sala de visita das casas existia um quadrinho com as normas permitidas” (MORANGUEIRA, 2006, p.95). A disciplina era

---

imposta nos espaços comuns e nos interiores das casas (DECCA, 1987; ROLNIK, 1981). Segundo D. Cinta, existia um Diretor da Vila que era o fiscal do comportamento (MORANGUEIRA, 2006, p.137). As crianças desobedientes eram castigadas. Para os adultos infratores, a punição implicava uma dupla perda, a do trabalho e a da casa (MORANGUEIRA, 2006).

Para que a ordem funcionasse, era preciso disciplinar os corpos e moralizar as mentes (DECCA, 1987; ROLNIK, 1981). Acontecia na Vila Maria Zélia uma adaptação dos corpos ao tempo linear da produtividade fabril (RAGO, 1985). Deste modo, as vilas operárias eram vistas pelos jornais anarquistas como formas de disciplinar a classe operária (RAGO, 1985, p. 41). Visavam claramente impor a ordem higienizadora e manter os portões controladores para, supostamente, proteger o trabalhador de dentro de todo o caos potencial do lado de fora (ROLNIK, 1981; RAGO, 1985; DECCA, 1987). Entretanto, Morangueira (2006) afirma que “o depoimento de D. Cinta “acima de tudo, mostrava o orgulho de ter sido uma operária, de morar em uma vila operária e poder compartilhar seja com jornais, os estudantes, os moradores, sobre a sua visão sobre o tema, sobre os personagens. De um mundo em que ela também foi protagonista, sobre uma história que ajudou a escrever” (MORANGUEIRA, 2006 p. 145).

É neste sentido que pensadores como Rancière pretendem dissociar as palavras dos operários dos rótulos identitários e de classe e de observar a experiência da vida operária, voltando-se para a escuta da fala dos oprimidos (MARQUES E PRADO, 2018, p.34). Rancière nos convida a uma abertura de escuta à fala da resistência, bem mais do que às críticas aos discursos de poder. Ele pretende “distinguir uma forma de construção de sentido que revela a fabulação” (MARQUES E PRADO, 2018, p.45). Segundo Marques e Prado (2018, p.32), o “pensamento rancieriano sobre a igualdade” se interessa pela palavra do subalterno. O filósofo estaria em busca da “poética do conhecimento” que é um modo de ler os textos que “coloca em condições de igualdade os diferentes enunciados” (MARQUES E PRADO, 2018, p.41). Assim, a sua perspectiva não é de posicionar o oprimido como vítima (para denunciar as relações assimétricas de poder), mas de “evidenciar uma semente de potência criadora”. Por essa razão, segundo os comentadores, para Rancière, há uma possibilidade de observar, no cotidiano, as “cenas de dissenso” que dão a ver uma “linguagem poético-política” (MARQUES E PRADO, 2018, p. 57).



---

Rancière (2012, p. 56), em seu livro “Noite dos proletários”, afirma que, nos textos das cartas dos proletários da França do século XIX, havia encontrado uma luta pelo reconhecimento que “implica um duplo movimento: passagem do reino feudal da força ao reino burguês da razão; desafio aristocrático às normas burguesas da poupança e do enriquecimento”.

Para Bakhtin e Volochínov (2006, p. 124-125), além da “ideologia oficial instituída” há outra, a do cotidiano. A ideologia do cotidiano “tem um caráter de responsabilidade e de criatividade” e é mais maleável do que a ideologia oficial. Ela é capaz “de repercutir as mudanças da infraestrutura socioeconômica” (BAKHTIN VOLOCHÍNOV, 2006, p. 124, 125). Ela se manifesta a partir da “realidade concreta da existência” de vidas de moradores operários que atravessam e escapam dos ditames da vila-domada-disciplinada e da vida-proletária-revolucionária.

A presença, na Vila Maria Zélia, de uma ideologia do cotidiano tem um duplo movimento semelhante ao que Rancière se refere. Trata-se de uma forma singular de orgulho advindo, tanto da lógica do enriquecimento pelo trabalho, quanto ao legítimo pertencimento aos múltiplos territórios desta vila-operária-família-modelar. Neste sentido, notamos uma convergência com o que Rancière (2012 p. 56) postula de que o “sonho de um estado de equilíbrio” pode se voltar para “a definição de uma identidade coletiva”. O autor se refere a “abertura de um horizonte de uma vida nova” declarada em uma coletividade e que aparece nos relatos dos proletários franceses. Esta abertura se faz presente nestes relatos de operários e moradores da Vila Maria Zélia. Trata-se de um movimento intersubjetivo emancipatório de “abertura de um horizonte para uma vida nova” expresso no orgulho resgatado pelos moradores ao habitar a Vila Maria Zélia (IDEM, 2021, p.56). Este orgulho emerge quando os moradores conseguem o tombamento da vila, em 1992; quando desenvolvem ações pela associação cultural, criada em 1996; quando transformaram o prédio abandonado, da antiga sapataria, em Centro de Memórias da Vila Maria Zélia e em tantas outras atividades. Ressurge nas memórias de D. Cinta, nas entrevistas jornalísticas de moradores como a Rosemari de Almeida, a Ana Luiza Jardim Frangello e de Edélcio Pereira Pinto, o Dedé<sup>14</sup>, que se orgulha de ter nascido na casa em que mora na Vila Maria Zélia. Os moradores da vila são protagonistas nos

---

<sup>14</sup> Edélcio Pereira Pinto, 68 anos, morador que nasceu na Vila Maria Zélia. Uma fotografia dele consta na reportagem da Folha de S. Paulo. Tive a oportunidade de fazer uma visita guiada com ele pelas ruas da Vila Maria Zélia em 2018. Reportagens que entrevistam moradores estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=-ge80SK9sPY>  
Acesso em: 10/07/2022.

---

palcos das ruas da vila operária. Eles fabulam sobre as memórias de operários-moradores. E em seus enunciados, os sujeitos-operários-moradores emancipam-se e recuperam o orgulho de falarem por si mesmos e sobre um tempo histórico da vila que eles partilham.

### **Tombamentos, ruínas e palco**

Molinero (2020) escreve, no título do texto que analisamos, que: “Prédios tombados ameaçam ruir, e Grupo XIX de Teatro tenta manter um deles”. Assim, o Grupo XIX de teatro surge no contexto como protagonista da preservação do prédio. Todavia, o texto afirma que “este ar nostálgico, marcado por crianças que brincam nas ruas, fachadas coloridas e portões com muros baixos, é quebrado pelos seis edifícios abandonados que pertencem ao governo federal” (MOLINERO, 2020, s/p). Ao descrever a cena de uma pintura nostálgica, o jornalista capta e expressa no seu texto uma dor do tempo, um sofrimento resultante da saudade do passado de valorização da vila, do presente em ruínas tombadas e da incerteza do futuro do patrimônio histórico e da continuidade das manifestações culturais do Grupo XIX de Teatro no local. Parret (1997, p. 76) afirma que a nostalgia é uma paixão, um *pathos* pelo tempo. A nostalgia é para o autor o próprio “sofrer o tempo”. Ela não é nem a melancolia, nem a paixão pelo passado (PARRET, 1997, p. 76). O autor diz que “a nostalgia, enquanto paixão pelo tempo, é completamente estética” (PARRET, 1997 p. 76). A nostalgia é a forma que a consciência expressa um tempo em sofrimento. Essa consciência sofrida e essa nostalgia emergem das palavras do texto jornalístico de Molinero (2020).

Os rastros desta consciência afetiva da vila seguem no parágrafo seguinte do texto jornalístico, quando Molinero (2020) faz a abertura da notícia. Ele não segue os padrões de objetividade do lide-jornalístico. Ao contrário, o parágrafo introdutório de Molinero (2020) é literal e poético. Ele abre o texto da seguinte forma:

Dentro de um dos prédios, um caixão de madeira se decompõe enquanto pombas lançam títicas sobre os destroços. Em outro uma floresta brota com troncos rompendo o concreto, heras abraçando vigas abandonadas e copas de árvores vazando pelas janelas do segundo andar (MOLINERO, 2020, s/p)

O jornalista prossegue o texto, escrevendo que “pode parecer cenas de um filme distópico ou essas fotografias que exploram a estética das ruínas e aparecem em galerias e museus”. Ele conclui o parágrafo dizendo que “o colapso físico das construções serve de imagem para outros abandonos – nesse caso o do patrimônio histórico e do de grupos

de teatro independentes” (MOLINERO, 2020, s/p). Esse texto ressignifica o sentido de ocupação cultural<sup>15</sup> pelo grupo teatral e novamente a postula enquanto iniciativa de preservação do patrimônio cultural que está ameaçado. Mais adiante, o texto descreve os problemas sofridos pelo grupo em função da COVID-19 e menciona que “muitos grupos independentes de teatro lembram os prédios da vila Maria Zélia – correm o risco de ficar em silêncio. Ou de desmoronar”. Ao relatar a trajetória do Grupo XIX de Teatro, a notícia acaba por enquadrar estes grupos na condição de oprimidos.

Contudo, podemos observar, que o coletivo teatral tomou as ruas, as fachadas, as ruínas, os edifícios e casas da vila e os transformou em palcos, em cenas e em arquibancadas. Trouxe espectadores para partilharem as moradas da Vila Maria Zélia (REBOUÇAS, 2010). Segundo o texto jornalístico analisado, o diretor do Grupo XIX de Teatro, Luiz Fernando Marques, conhecido por Lubi, afirma que “sempre nos entendemos como um espaço público”. Nas palavras de Lubi, o Grupo XIX de Teatro é inscrito como um entendimento de ser espaço coletivo. A frase “nos entendemos como espaço público” é expressão do que Bakhtin e Volochínov (2006, p. 119) afirmam ser “a atividade mental do nós”. Uma forma de atividade mental que “permite diferentes graus de diferentes tipos de modelagem ideológica” e que adapta as possibilidades de expressão a vários caminhos possíveis (BAKHTIN E VOLOCHÍNOV, 2006, p. 119). Para Bakhtin e Volochínov (2006, p.53), “a função expressiva não pode ser separada da atividade mental, sem que se altere a própria natureza desta”.

O pesquisador Renato Rebouças (2010) estudou os processos de construção espacial teatral realizados pelo Grupo XIX de Teatro na vila. Rebouças (2010) afirma que houve, por parte desse coletivo de 10 atores, uma apreensão do potencial dramático do espaço, o que, conseqüentemente, inspirou a sua decisão de habitar a Vila Maria Zélia. Segundo o pesquisador, o objetivo inicial do grupo era de reter a poética daquele espaço urbano a partir de uma contaminação dos atores com o cotidiano da Vila Maria Zélia (REBOUÇAS, 2010). Então, os atores do grupo teatral optaram pela experiência de moradia e de constituir a residência do Grupo XIX no local. Escolheram formar vínculos afetivos com os prédios, com os moradores da vila para criarem formas teatrais de

---

<sup>15</sup> “A ocupação cultural é conduzida por vários produtores, artistas e coletivos e é realizada em prédios públicos e inativos há muitos anos...Na verdade, é um processo que visa a ressignificar o espaço e dar um novo uso a um local abandonado e desvalorizado”. Disponível em: <https://arteemcurso.com/blog/voce-sabe-o-que-significa-uma-ocupacao-cultural/>. Acesso em: 10/07/2022..

---

experienciar a cidade de São Paulo<sup>16</sup>. Para Rebouças (2010), o ato de habitar-morar na Vila Maria Zélia os:

fez entender que ela própria é material de pesquisa e acervo. Encenar por suas ruas, junto a sua comunidade significa utilizar o ambiente urbano para induzir à participação, à construção de situações, a buscar identidade e diversidade sobretudo pelas pessoas reais da cidade (REBOUÇAS, 2010, p.109)

Neste sentido, que as encenações na Vila Maria Zélia buscam inscrever experiências de moradia dos integrantes do coletivo teatral, aliadas a vivências urbanas outras. Segundo Rebouças (2010), morar na vila implicou para o coletivo teatral buscar um território onde:

se possa dialogar junto, em relação, reestabelecendo seus potenciais, recompondo seus espaços dilacerados e redefinindo sua dimensão através da geografia do corpo, do indivíduo social, afetiva e efetivamente, *Hygiene* é resultado deste processo (REBOUÇAS, 2010, p.109).

Rebouças (2010) cita acima a peça *Hygiene*, que estreou em 2005. Ela foi mencionada pela matéria jornalística da Folha de S. Paulo. Nessa peça, a plateia participa ativamente e acompanha as cenas pelas ruas da vila. O percurso dos espectadores faz parte da experiência de reconhecimento da ambiência da vila (REBOUÇAS, 2010). Ao caminhar, o espectador confronta a cidade real com aquela sobreposta nas cenas de *Hygiene* (REBOUÇAS, 2010). *Hygiene* retrata a realidade de moradia nos cortiços do século XX. Em um pulo para trás, o Grupo XIX encena a história do cortiço que deu origem à vila operária. O Grupo o faz nas ruas e ruínas do presente. Contudo, também convida os espectadores para darem um salto para o futuro (REBOUÇAS, 2010). Um futuro que possibilita reconhecer toda a fruição da cena livre e aberta que rompe os muros espaciais da vida em uma megalópole (REBOUÇAS, 2010). O espectador é convocado a se libertar da prisão das divisões entre espetáculo, ator e espectador. As pessoas da plateia de *Hygiene* são espectadores ou espectadoras para si mesmas e atores na peça. O texto de *Hygiene* nasceu a partir de uma pesquisa histórica e coletiva realizada pelos autores-atores do Grupo XIX de Teatro. Thiago Landi (2020)<sup>17</sup>, estudou o processo de criação do livro de *Hygiene*, publicado em 2007. Tratou-se de uma autopublicação “cuja autoria poderia ser caracterizada, paradoxalmente, por sua radical coletividade” (LANDI, 2020, p.114).

---

<sup>16</sup> Eles iniciaram diálogos com os moradores e posteriormente uma “invasão negociada” com o INSS, proprietário atual dos seis prédios abandonados, para usarem o prédio do antigo armazém. Trataram de criar diálogos e de construir sobre os prédios vínculos afetivos com as comunidades existentes, com os edifícios, com a vizinhança e com as ruas (REBOUÇAS, 2020).

<sup>17</sup> Pesquisador da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

---

Nos 17 anos atuando na Vila Maria Zélia, o coletivo teatral cria peças e cenas coletivas com a teatralização de tantas nostalgias. Por exemplo, conforme cita a matéria jornalística, o coletivo encenou na vila oito espetáculos<sup>18</sup>. Mencionamos especificamente a peça *Hygiene* pelo seu diálogo com o discurso higienista que contribuiu para formar o ideário de vila operária.

### Considerações finais

Desta forma, o espaço do esquecimento, assumido como ruína abandonada, é tomado pelo coletivo teatral como palco da memória. A residência do Grupo XIX na Vila Maria Zélia significou “residir em ruínas” (REBOUÇAS, 2010, p. 122). O grupo passa a retirar da ruína um duplo olhar: a sua capacidade de transformação e de falência. A ruína retoma a mesma força dos personagens criadores da vila. Para Rebouças (2010),

estão inscritos nas ruínas procedimentos que vão contra à lógica de bens de consumo, ao permitir ser ocupada ao invés de induzir a construção de algo novo. Assim, o verbo que regeu nosso olhar foi retornar ao invés de abandonar e esquecer (REBOUÇAS, 2010, p. 122)

A re-existência que os atores do Grupo XIX de Teatro realizam, caracteriza o que Parret (1997) chama de “sensibilizar o social e socializar o sensível”. Pela expressão artista, o grupo enfrenta os determinismos das ideologias dominantes e abastece o armazém da vila com espectadores. Estes vão vivenciar esta abertura para novas possibilidades de cenas, de personagens, de vidas, de promessas emancipadoras e de novas fruições do espaço urbano. Atravessando utopias, experimentando os múltiplos espaços nostálgicos, as criações poético-espaciais do Grupo XIX de Teatro acessa e partilha um tipo de intersubjetividade pertencente a esta comunidade afetiva.

A “atividade mental do nós” como postula Bakhtin se equilibra com a noção de *sensus communis* pela elevação da auto-afeição de atores-moradores-espectadores por meio do encontro com o “tempo puro”, como afirma Parret (1997). Para o autor, “o *sensus communis* é o *sensus* de uma comunidade que ... não é nem argumentativa nem consensual: ela é afetiva” (PARRET, 1997 p. 197). Segundo ele, a comunidade consensual é de junção e a comunidade afetiva só pode ser concebida no “modo de fusão” (PARRET, 1997 p. 198). À moda da fusão de rastros das comunidades afetivas na Vila

---

<sup>18</sup> O grupo tem em seu repertório as peças: *Hysteria*, *Hygiene*, *Arrufos*, *Marcha para Zenturo*, *Nada aconteceu Tudo acontece Tudo está acontecendo*, *Estrada do Sul* e *Teorema 21*.

---

Maria Zélia. O partilhamento desta expressão no palco urbano da vila é a estética da comunicação, ou seja, como afirma Parret (1997, p. 201), é “uma valorização, na *polis*, a solidariedade no afeto”.

As ruínas da Vila Operária Maria Zélia são o palco desta valorização da solidariedade no afeto. Ruínas-palco: a forma poético-política de comunicação estética do coletivo teatral, ativada pela comunidade afetiva da Vila Maria Zélia e pelos espectadores. As ruínas-palco da Vila Maria Zélia são heterotopias urbanas, espaços reprodutores de relações de poder, mas, igualmente, de criação de expressões estéticas do *sensu communis* (PARRET, 1997, p. 197). Sobre as heterotopias, Foucault (1981), afirma no prefácio de “A palavra e as coisas” que:

as heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a sintaxe, e não somente aquela que constrói as frases - aquela, menos manifesta, que autoriza manter juntos (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas (FOUCAULT, 1981, p.8).

As ruínas-palco urbanas e afetivas da Vila Maria Zélia, erguidas pelo Grupo XIX de Teatro, arruinam as narrativas de origem, as linhas do tempo editadas pelas ideologias oficiais dominantes. As ruínas-palco são como os rastros na escritura para Derrida (2008, p.92), marcas da *differance*. O rastro, diz o filósofo da desconstrução, “**não é nada**, não é um ente, mas excede a questão **o que é** e eventualmente a possibilita” (DERRIDA, 2008, p.92 – grifos do autor). O rastro permite pensar a presença-ausência. Aqui pergunta-se novamente: o que é estabelecer uma relação entre a Vila Maria Zélia com o Grupo XIX de Teatro, senão encontrar no texto jornalístico analisado rastros de ruínas-palco em pleno acontecimento?

## Referências

BAKHTIN M, VOLOCHINOV. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

CAMPOS, Eudes. **Vila Economizadora**. Informativo do Arquivo Histórico Municipal, 4 (19): jul/ago. 2008 Disponível em: <http://www.arquiamigos.org.br/info/info19/i-estudos.htm> Acesso em: 10/07/2022.

DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo. **A vida fora das fábricas: cotidiano operário em São Paulo (1927-1934)**. 1987. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

---

SANTOS, Regina.H.V. **Vilas operárias como patrimônio industrial: vilas operárias...Como preservá-las?** Artigo - VI Colóquio Latino-Americano sobre Recuperação e Preservação do Patrimônio Industrial - TICCIH, São Paulo, jul. de 2012.Temática 2. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/VI\\_coloquio\\_t2\\_vilas\\_operarias.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/VI_coloquio_t2_vilas_operarias.pdf) Acesso em: 10/07/2022

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

LANDI, Thiago. **Publicar teatro como prática cênica: Horizontes editoriais para livros latentes**. Dissertação Universidade Federal de Minas Gerais – Programa de Pós-Graduação em Letras. 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/34286> Acesso em: 10/07/2022.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera** vol.1. Madrid: Cátedra, 1999, p. 130.

MOLINERO, Bruno. **Prédios tombados ameaçam ruir e Grupo XIX de teatro tenta manter um deles. 23 de setembro de 2020, Folha de S. Paulo**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/09/predios-tombados-ameacam-ruir-e-grupo-xix-de-teatro-tenta-manter-um-deles.shtml>. Acesso em: 10/07/2022

MARQUES, Ângela C.S.; PRADO, Marco A. M. **Diálogos e dissidências: Michel Foucault e Jacques Rancière**. Curitiba: Appris editora, 2018.

MORANGUEIRA, Vanderlice de Souza. **Vila Maria Zélia: visões de uma vila operária em São Paulo (1917- 1940)**. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo – FFLCH – Faculdade de História. 2006. Disponível em: <http://www.abphe.org.br/uploads/Banco%20de%20Teses/Vila%20Maria%20Z%C3%A9lia:%20vis%C3%B5es%20de%20uma%20vila%20oper%C3%A1ria%20em%20S%C3%A3o%20Paulo.pdf> . Acesso em: 10/07/2022

PARRET, Herman. **A estética da comunicação: além da pragmática**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários**. Lisboa: Antígona, 2012.

REBOUÇAS, Renato Boleli. **A construção da espacialidade teatral: os processos de direção de arte do Grupo XIX de teatro**, Universidade ECA 2010 Artes Cênicas Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-10112010-155158/publico/6313045.pdf> Acesso em: 10/07/22

RONIK, Margareth. **Cada um no seu lugar, São Paulo, início da industrialização: geografia do poder**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo – FAU, 1981.

TEIXEIRA, Palmira Petratti. **A fábrica do sonho: trajetória do industrial Jorge Street**. Rio de Janeiro.:Paz e Terra, 1990.

TEIXEIRA, Palmira Petratti. **A Vila Maria Zélia: A fascinante história de um memorial ideológico das relações de trabalho na cidade de São Paulo**. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009. Disponível em: Acesso em: 10/07/2022.