

ARTIGO

# Vila Maria Zélia, memórias, imagens e produção de um lugar

ANDRÉA BARBOSA

Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), Guarulhos/SP, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-0399-8171>  
[andrea.barbosa@unifesp.br](mailto:andrea.barbosa@unifesp.br)

FERNANDO MONTEIRO CAMARGO

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas/SP, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-4847-5999>  
[camargo.fmc@gmail.com](mailto:camargo.fmc@gmail.com)

A sombra nas paredes em ruínas era de uma bailarina. Seus gestos improvisados eram observados por um grupo de espectadores, alguns deles eram meninos, meninas e jovens, com idades entre 10 e 18 anos, que conheciam muito bem aquele espaço. A dança, projetada pela sombra na parede, guiava o público, que tentava acompanhar a bailarina. Ouvíamos vozes de crianças, um burburinho. Ela surgia em uma das janelas.

Enquanto isso, imagens desses mesmos meninos e meninas feitas pelo fotógrafo Marcos Yoshi, da equipe da bailarina Zélia Monteiro<sup>1</sup>, eram projetadas nas paredes em ruínas. Ao lado de outros espectadores, eles observavam, nessas imagens, seus corpos dançando *funk* em alguma tarde comum de diversão. Os galhos e folhas das árvores atravessavam as paredes, portas e janelas, abraçando aquilo que havia sido a “Escola de Meninas” da Vila Maria Zélia. Em meio ao público que caminhava por entre as árvores e paredes em ruínas, adicionando outras inscrições àquele lugar, estavam moradores mais velhos da Vila (alguns membros da Associação Cultural local), familiares da bailarina, nós e o público mais geral, que não tinha nenhuma relação com o lugar senão a fruição do espetáculo.

Do lado de fora, na entrada da escola, em painéis de madeira, como se fossem tapumes, havia sido montada uma exposição de imagens construídas ao longo de uma oficina de fotografia, realizada

---

<sup>1</sup> Zélia, bisneta do industrial Jorge Street, fundador da Vila Maria Zélia, é bailarina e professora desde 1977. Trabalhou por oito anos com Klauss Vianna, de quem também foi assistente. É professora do Curso de Comunicação das Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) desde 1999 e dirige o Núcleo de Improvisação desde 2003.

junto aos moradores da vila. Antes de entrar para acompanhar o espetáculo, as pessoas foram convidadas a ver as imagens, guiadas nesse percurso pela narrativa animada de alguns dos jovens que tinham participado dessa atividade. Eles contavam como haviam realizado as imagens e como elas, por sua vez, contavam sobre aquele lugar. Nessa montagem expositiva, havia fotografias feitas por eles e outros moradores durante a oficina e fotografias antigas da vila, com intervenções em desenhos e colagens, também feitos por eles naquela mesma oficina. Silhuetas de cada um dos participantes, pintadas com estêncil, compunham os painéis.

Nos passos do movimento da memória, as imagens e corpos do público disputavam e subvertiam os desejos de presente e de passado da Vila Maria Zélia. Apesar do espetáculo ser da bailarina, os gestos improvisados dos moradores, projetados nas paredes, pintados em silhuetas grafitadas nos painéis e nas imagens que produziram, adicionavam múltiplas camadas, como imagens-gestos que desafiam a arqueologia de uma memória única desse lugar. O público, ao assistir ao espetáculo, movia seu corpo para as múltiplas imagens, assim como as imagens também se moviam para o público. Nesse movimento performativo, as imagens acabavam por provocar todos que estavam presentes ali.

**Figura 1: Zélia no espetáculo *Sob o meu, o nosso peso – Memória na Vila Maria Zélia*. Fotografia de Marcos Yoshi, 2014.**





Figura 2: Desenho de Roberto Ferreira sobre fotografia das ruínas da Vila Maria Zélia, 2014.



Figura 3: Sobreposição “Gestos entre ruínas 1”, criada por Fernando Camargo a partir de fotografias de Marcos Yoshi e Fábio Santos – ruínas Vila Maria Zélia, 2014.



O relato apresentado acima narra a experiência que tivemos em 4 de novembro de 2014, no dia de estreia do espetáculo *Sob o meu, o nosso peso – Memória na Vila Maria Zélia*<sup>2</sup>, realizado na “Escola de Meninas”, prédio em ruínas situado na Vila Maria Zélia na cidade de São Paulo.

A ideia que nos mobiliza neste artigo é a da possibilidade de compartilhar uma reflexão movida pelo objetivo de pensar sobre a relação entre narrativas da memória agindo na produção de um espaço (a Vila Maria Zélia) a partir da construção de um campo etnográfico agenciado por imagens. A experiência etnográfica e a reflexão que trazemos aqui partem de três instâncias: o espetáculo de dança com o qual abrimos o texto, a oficina de fotografia oferecida na Vila Maria Zélia pelo Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas da Unifesp (Visurb)<sup>3</sup> a partir do *Projeto de Extensão Pimentas nos olhos*<sup>4</sup> e a construção do filme *Fotografias e objetos: memória e experiência na cidade de Celina*<sup>5</sup>. Esses três momentos se articulam, e os trataremos a partir da ideia de uma situação etnográfica catalizadora que é o processo de uso e ocupação da “Escola de Meninas”, prédio em ruínas da Vila Maria Zélia.

As três instâncias – espetáculo coreográfico, oficina e filme – emaranham-se na experiência assim como nesse artigo. Ingold (2012: 2) sugere a ideia de emaranhado ao invés de rede como o movimento que as relações entre sujeitos e ambiente constroem na vida cotidiana. É também um movimento para um conhecimento que privilegia os processos em si, ao invés do produto final. Ou, como Ingold enuncia, “os fluxos e transformações ao invés dos estados da matéria” (*idem*). Celina – mãe da bailarina Zélia – estabelece os primeiros fios que conduzem Zélia na narrativa do espetáculo que se insere nesse fluxo de relações como o evento mobilizador. A oficina fotográfica, realizada a convite da bailarina, insere-se como provocadora de outras narrativas em relação à construída no e pelo espetáculo – narrativas dos atuais moradores, sejam eles mais ligados a este passado evocado por Celina e Zélia ou vinculados a um presente buscando a invenção de um lugar. Devemos, portanto, falar de um emaranhado de narrativas, “um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam” (Ingold, 2012: 29) e criam possibilidades de outros emaranhados.

A perspectiva de trabalhar no emaranhado possibilita-nos falar sobre como distintas experiências e memórias mobilizam diferentes desejos de presente, produzindo o espaço material e simbólico. Quais são essas narrativas e, portanto, quais desejos de presente, passado e futuro atuam na produção desse lugar? Trazemos como questão a complexidade, nesse processo de construção de memórias, de

---

2 Projeto artístico contemplado com verba da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, por meio do Edital nº 08/2014/SMC-NFC do Programa Municipal de Fomento à Dança.

3 Grupo de pesquisas atuante na Unifesp desde 2007, quando da criação do curso de Ciências Sociais nessa universidade. Site: [www.visurb-unifesp.com.br](http://www.visurb-unifesp.com.br).

4 Desenvolvido desde 2009 como um projeto de extensão universitária pelo Visurb, o *Pimentas nos olhos* oferece oficinas de produção imagética e sonora (fotografia, desenho, sons, colagens etc.) com a proposta de provocar uma reflexão conjunta acerca das alteridades e identidades construídas pelos participantes no seu cotidiano e provocar a reflexão sobre o lugar que ocupam na vida social como agentes que a constroem e, ao mesmo tempo, são mobilizados por ela. Desta edição da oficina na Vila Maria Zélia participaram Andréa Barbosa, Fernando Camargo, Rodrigo Baroni, Fábio Santos, Juliane Yamanaka, Denise Ferreira e Fernando Filho.

5 Projeto fílmico-etnográfico coletivo do Visurb com direção de Andrea Barbosa, Fernando Camargo, Felipe de Souza Pinto, Janaína Andrade, Marcela Vasco e Juliane Yamanaka. Finalizado em 2016, procura trazer para primeiro plano a questão da relação entre experiência e memória a partir da trajetória de vida, imagens e objetos guardados e organizados por Celina Maria Bacellar Monteiro ao longo de sua vida.



um lugar que se desenha na tensão entre narrativas do presente e do passado articuladas às diversas vidas que se compõem nas relações com esse espaço.

Este artigo propõe, também, um desafio ao leitor. Na verdade, estamos compartilhando com ele o desafio que também propusemos a nós mesmos ao longo dessa experiência etnográfica e de escritura deste texto, que é o de construir uma leitura a partir da ideia de espreitamento<sup>6</sup> das imagens, percebendo que elas também são suportes reflexivos para nós. As imagens aqui narram elaborações analíticas em diálogo com o texto e não necessariamente trazidas nele. Escolhemos apresentar essas reflexões desta forma, pois mais do que falar sobre as relações entre imagens, sujeitos, memórias e espaço, intencionamos (re)apresentá-las como formas de expressão que nos ajudem a percebê-las e pensá-las em sua complexidade, o que muitas vezes escapa à narrativa racionalista do discurso argumentativo. Neste artigo, produzimos, na tecitura entre texto e imagens, uma narrativa cruzada. Como diria Etienne Samain, uma narrativa que valoriza o poder ideativo das imagens (2012: 24), na qual o sentido se constrói no entre, nas frestas (Barbosa, 2016). Assumimos o esforço de experimentar a narrativa como agenciamento estético-político, porque para nós importa mais

quais histórias contamos para contar histórias; importa quais nós atam nós, quais pensamentos pensam pensamentos, quais descrições descrevem descrições, quais vínculos vinculam vínculos. Importa, quais histórias fazem mundos, quais mundos fazem histórias (Haraway, 2016: 12. Tradução nossa).

Nesse convite da leitura como espreitamento, trazemos o movimento que empreendemos na análise das situações e narrativas provocadas pelo espetáculo, pela oficina e pela realização do filme. Uma leitura feita a partir das muitas leituras que essas fotografias, objetos e performances suscitam ao produzirem relações e sentidos na e a partir da experiência na cidade, em especial na Vila Maria Zélia. Buscamos construir nossa análise, então, a partir uma leitura nômade, nos termos de Certeau (1994) pelas fotografias, colagens, retratos, desenhos, falas e performances de nossos interlocutores. Essa não seria uma leitura por cima dos ombros, mas uma leitura multidirecional. Leitura de leituras da experiência de produzir um lugar, inventar sua paisagem, suas ruas, seus afetos e, por que não, desafetos.

Desse movimento, acreditamos que possa emergir uma relação muito especial entre imagem, experiência e memória. Essa realidade específica é colorida pelas articulações entre o desejo e o vivido e, nesse sentido, possibilitada pelo exercício da imaginação (Barbosa, 2016). Esse, para nós, é um dado muito importante quando trazemos a imagem como narrativa, pois aponta para o reconhecimento da ambivalência desta como índice de uma experiência e de um lugar. A questão não é julgar o caráter de veracidade das imagens, tampouco das versões narradas, mas sua potência em provocar uma experiência a partir de outra que a gestou. Importa-nos menos a ideia de alcançar “uma realidade” e mais perceber as imagens e narrativas como dimensões potentes da vida ou como “realidades da vida como potência” (Head & Gonçalves, 2009: 40).

6 O sentido de espreitamento que usamos aqui é o de olhar atenciosamente, perscrutar, percorrer uma superfície com os olhos atentos.

O convite à leitura em espreitamento deste artigo que articula imagens e texto é também uma aposta para o compartilhar das reflexões produzidas mobilizando a potência da partilha do sensível como proposta de tencionar a ideia da imagem como representação do mundo (Rancière, 2009) e mobilizá-la como forma provocativa e reflexiva.

## Vila Maria Zélia e seus narradores

A Vila Maria Zélia<sup>7</sup> está localizada no bairro do Belenzinho, zona leste da cidade de São Paulo/SP. Com a finalidade de abrigar os operários de uma fábrica de tecido de juta, a vila foi construída entre 1912 e 1917 pelo empresário e industrial Jorge Street<sup>8</sup>.

Proprietário de fábricas de tecelagem de juta em São Paulo e Rio de Janeiro, Jorge Street defendia que a implantação da tecelagem criaria um cenário favorável para o desenvolvimento do mercado da fiação no Brasil. Segundo Vianna (2004), em 1912 ele conseguiu um grande empréstimo junto a bancos ingleses, o que proporcionou capital para a compra de uma área para a construção de mais uma fábrica de juta, bem como da Vila Maria Zélia. Essa área, próxima ao rio Tietê, era grande o suficiente para a instalação do empreendimento e o bairro possuía “abundância de mão-de-obra e água em quantidade necessária a todas as etapas da produção têxtil” (*ibidem*: 18).

O projeto da vila operária foi concretizado com “176 unidades habitacionais, duas escolas (uma para meninas e outra para meninos), creche, jardim de infância, parque, salão de festas, sede de associação de operários e escoteiros, campo de futebol, igreja, armazém de consumo, restaurante, alojamento para solteiros, gabinete médico e farmácia” (*ibidem*: 18).

Confinada no interior de espaço murado, na periferia da cidade, esta vila surgia como um protótipo do cotidiano operário protegido e controlado, postulado por industriais da época. Na vila moravam operários e, em casas maiores, funcionários mais graduados, como, por exemplo, um dos médicos contratados pela fábrica para atender no posto de saúde existente. Junto ao prédio que abrigava a administração da fábrica foi construída ainda uma ampla residência de dois pavimentos destinada ao seu gerente. (Correia, 2011: 50).

Segundo Gunn e Correia (2004: 88), Jorge Street incentivava a conservação das casas por meio de um concurso anual de premiação para quem tivesse o jardim mais bonito. Entretanto, os autores destacam que na vila eram reprimidas “todas as formas espontâneas de diversão, incluindo as brincadeiras infantis, os namoros nas ruas, o consumo de álcool, festas em casa sem permissão e até mesmo a frequência de moças em bailes desacompanhadas das mães”. Além disso, na Vila Maria Zélia havia um toque de recolher às 9 horas da noite. A partir desse horário, além de ninguém poder ficar nas ruas, não era permitida a ingestão de bebidas alcoólicas. Visitantes, antes de deixar a vila, tinham que passar por guaritas de vigilância. Marcelo Cachioni (2013: 502) analisa que:

---

7 O nome da Vila Maria Zélia foi uma homenagem à filha primogênita de Jorge Street, falecida de tuberculose em 1916.

8 Jorge Street nasceu em 1863, no Rio de Janeiro, e faleceu em 1939, em São Paulo (Teixeira, 1990).



O paternalismo representado pelo Dr. Jorge Street tinha, como um de seus objetivos capitalistas, neutralizar possíveis sentimentos de revolta e estabelecer laços emocionais de dependência. Para tanto, era fundamental atingir uma construção imaginária da sociedade moderna baseada na família nuclear. A casa do operário deveria se constituir como um espaço normalizado de relações estáveis, naturalizadas e assépticas, onde os sentimentos familiares deveriam estreitar os vínculos entre os membros da família.

Figura 4: Colagem e desenho de Joana Santos, 2014.

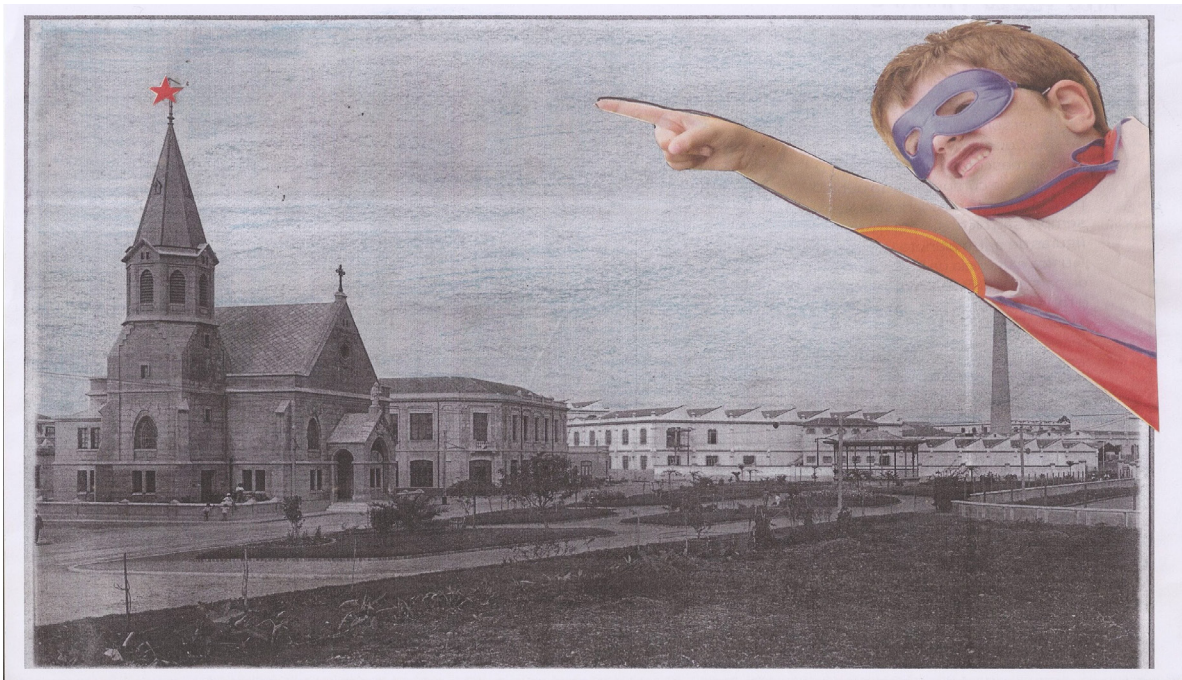
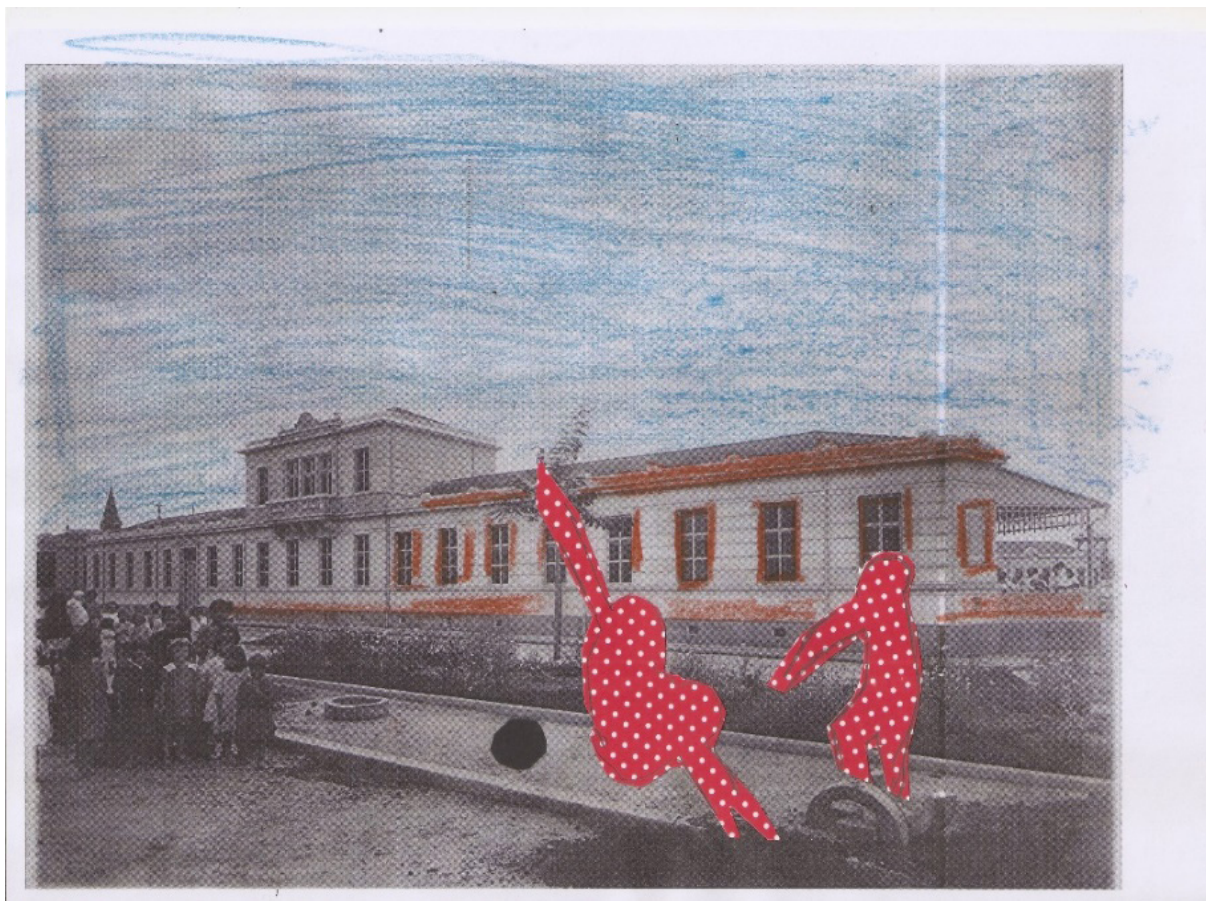


Figura 5: Colagem e desenho de Maria Souza, 2014.





Figura 6: Colagem e desenho de João Matos, 2014.



Após ser vendida para a família Scarpa, em 1924, passou, em 1929, para o Grupo Guinle. Em 1931, a fábrica fechou suas portas e a vila passou às mãos do Governo Federal, por meio do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (Iapi), atualmente incorporado ao Instituto Nacional do Seguro Social (INSS).

Os moradores, nessa época, passaram a pagar aluguel de suas casas ao Governo Federal. A partir da década de 1960, por meio de um plano de habitação, os moradores compraram suas casas. Alguns anos depois, a vila passou a ser um logradouro público (Teixeira, 1990: 75-82) e, em 1992, os prédios públicos da vila foram tombados como patrimônio histórico pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico de São Paulo (Condephaat).

**Figura 7 e 8: Vila Maria Zélia – fotografias de Andrea Barbosa, 2014. Ao fundo da foto 7 vê-se a “Escola de Meninas”.**



Atualmente, as residências da vila estão, em sua maioria, com sua arquitetura modificada em relação à sua construção inicial. O galpão que abrigava o antigo boticário é sede da Associação Cultural Vila Maria Zélia<sup>9</sup> e do Grupo XIX de teatro<sup>10</sup>. A igreja ainda abriga missa aos domingos. Dois armazéns funcionam como depósito para o grupo de teatro e como lugar de alguns eventos promovidos pela Associação Cultural Vila Maria Zélia. Os edifícios da “Escola de Meninos” e da “Escola de Meninas” estão em ruínas. A “Escola de Meninos” está interditada, com risco de desabamento do telhado. Já a “Escola de Meninas”, que já não tem mais telhado e foi parcialmente atravessada por árvores e vegetação que tomam paredes e vigas, tornou-se cenário e é sistematicamente alugada pela Associação para a realização de peças publicitárias, espetáculos de arte, gravação de videocliques e foi o local de realização da instalação coreográfica da bailarina Zélia. Além disso, é local de sociabilidade dos meninos e jovens<sup>11</sup> ditos “problemáticos” por alguns moradores.

9 Fundada em 2006, a Associação Cultural Vila Maria Zélia tem por finalidade promover a defesa e a conservação do patrimônio histórico e arquitetônico da Vila e outras áreas de interesse da Cidade de São Paulo, resgatar a cultura e a cidadania dos moradores da Cidade de São Paulo, promover a pessoa humana em todos os seus níveis e também realizar estudos e pesquisas com o objetivo de resgatar e divulgar a importância histórica e arquitetônica da Vila Maria Zélia e áreas de interesse histórico da cidade de São Paulo. Informações retiradas do site da instituição. (<http://www.associacaoculturalvilamariaZélia.com/quemsomos.html>).

10 Criado em 2001, o Grupo XIX de teatro é um coletivo oriundo do Centro de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP). Ele ocupa o antigo boticário da Vila Maria Zélia e seus espetáculos apresentam narrativas de dramas sociais, políticos, apresentados em edifícios antigos, aproveitando a arquitetura como cenografia e a luz natural como iluminação. (<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo458682/grupo-xix-de-teatro>).

11 Esses jovens são moradores atuais da Vila e têm nome. Os pais e avós de muitos deles são ou foram moradores de longa data do bairro. No artigo, contudo, não podemos identificá-los. Nesse sentido, aparecerão sempre referenciados pelo recorte geracional “jovens” ou em situações específicas por nomes fictícios. Também por questões éticas, o mesmo ocorrerá com os moradores, administradores e apoiadores da Associação Cultural.



Figura 9: Fotografia de Andréa Barbosa – ruínas da “Escola de Meninas”, 2014.





Estes são, portanto, os nossos narradores: os moradores, filhos e netos dos antigos operários, que atuam na Associação Cultural, que corroboram com certa história oficial da Vila, como a descrita acima. Como Seu Vavá, que nos conta que seu pai ficou muito feliz em poder morar na vila, pois lá tinha uma casa com banheiro dentro, e não no quintal. São eles que lutam pelo reconhecimento da vila como um local de interesse cultural junto ao poder público, buscando, sem sucesso, a restauração de seus prédios públicos. Zélia<sup>12</sup> e sua mãe Celina<sup>13</sup>, descendentes do fundador Jorge Street, que percebem na vila um pouco de sua história, que é tematizada no espetáculo de dança. E os jovens moradores, muitos também descendentes de outros moradores de longa data, mas que percebem e atuam em outra direção na sua relação com o bairro.

Logo de início é visível uma heterogeneidade entre esses narradores. Zélia e Celina estão presentes a partir de algumas citações diretas, biografias e iniciativas mais organizadas de construção dessa memória. As narrativas dos moradores, sejam os ligados à Associação Cultural ou os mais jovens, estão presentes por meio de suas imagens e de suas inscrições no espaço, como veremos adiante. Essa heterogeneidade já carrega um índice da tensão existente nas relações entre essas instâncias que por fim produzem as memórias da vila. A elas podemos acrescentar nossa narrativa como pesquisadores que buscam compreender a dinâmica desse emaranhado de relações e desejos de pertencimento.

## A oficina e filme como construção de um processo etnográfico

O projeto do espetáculo *Sob o meu, o nosso peso – Memórias da Vila Maria Zélia*, dirigido por Zélia, foi desenvolvido ao longo de oito meses no ano de 2014. Contemplava: residência coreográfica na vila, com pesquisa, criação e apresentações de uma performance de dança; pesquisa e criação de instalação audiovisual; palestra com professores e pesquisadores convidados que abordaram o tema da memória; catalogação de acervo fotográfico da família de Zélia para criação de um acervo digital sobre a Vila Maria Zélia junto à Casa da Imagem<sup>14</sup> e oficina de fotografia junto aos moradores da vila, atividade que o Visurb foi convidado a realizar<sup>15</sup>.

Alguns meses antes de recebermos o convite de Zélia para o trabalho na Vila Maria Zélia, havíamos iniciado um projeto fílmico coletivo do grupo para pensar a relação entre memória e imagem

12 É importante lembrar que Zélia Monteiro recebeu esse nome em homenagem à sua bisavó, que se chamava Zélia, e sua tia-avó, que se chamava Maria Zélia e deu nome à Vila.

13 Filha de Celina Maria Street Bacellar e Paulo Pacheco Bacellar e neta do industrial Jorge Street e de Maria Zélia Frias Street, Celina Maria Bacellar Monteiro nasceu em 22 de dezembro de 1926, na cidade de São Paulo. Casou-se com Moacyr Pinheiro Monteiro e foi mãe de oito filhos, avó de dezessete netos. Graduiu-se em Geografia e História (PUC-SP) e foi professora de História e pesquisadora sênior do Núcleo de Estudo e Pesquisa do Envelhecimento (Nepe), ligado ao Programa de Estudos dos Pós-Graduados em Gerontologia na mesma instituição. Celina possuía um acervo com mais de duas mil fotografias, objetos e cartas de família do final do século XIX e início do século XX. Ela faleceu em 2017, aos 90 anos.

14 Instituição ligada à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, a Casa da Imagem foi criada para ser a sede do Acervo Iconográfico da cidade e promover sua preservação, pesquisa e difusão. Esta instituição também desenvolve ações voltadas à memória da imagem documental da cidade de São Paulo. Vinculada ao Museu da Cidade de São Paulo, a Casa da Imagem integra uma das treze edificações históricas que exemplificam a evolução das técnicas construtivas da cidade, representando o uso residencial aristocrático na segunda metade do século XIX.

15 Embora tenhamos nos inserido nesse contexto a partir do convite da produção do espetáculo, não participamos de sua elaboração e construção cênica. Nossa inserção na Vila Maria Zélia com a oficina aconteceu de forma separada e os dois processos só se encontraram durante a própria apresentação que descrevemos no início deste texto.

a partir de uma personagem que havia atuado boa parte da vida como uma guardiã da memória da sua família (em imagens e objetos), mas víamos nessas imagens e narrativas também uma forma de narrar uma memória da cidade. Sabíamos por Fernando – tataraneto de Jorge Street, neto de Celina, sobrinho de Zélia e pesquisador do Visurb –, do processo de catalogação e de doação de parte do acervo fotográfico da família de Celina para a Casa da Imagem e, interessados pelo trabalho de pesquisa que desenvolvemos sobre imagem e cidade, propusemos a Celina a realização de um filme sobre esse processo de transferência das fotos da família para um acervo público a partir de sua experiência e afetividade. Historiadora, matriarca da família e guardiã de suas memórias, Celina viu nesse processo uma oportunidade para o reconhecimento público da importância daquelas imagens tão bem guardadas por sua mãe e por ela.

Celina efetivou a doação das fotografias que tinham relação com a Vila Maria Zélia e outras que documentavam a cidade de São Paulo. Consciente de sua idade avançada (à época com 88 anos) e de uma família extensa, ela via essa doação como uma vitória no sentido de garantir para essas imagens uma atenção que lhes propiciasse ter guarda e conservação apropriadas. Era uma conquista.

Ela nos recebeu com muito gosto em sua casa para narrar (e mostrar) sua relação com a cidade por meio dessas fotografias e histórias da família. Em toda narração há sempre um ouvinte. Toda narração tem direção e nesse caso éramos nós, antropólogos e pesquisadores interessados em pensar a relação das memórias familiares na sua relação com a construção de uma memória da cidade. Nossa questão era pautada por uma discussão sobre a constituição de uma memória coletiva que não se construía sem os atravessamentos de memórias individuais. Essa é uma discussão que podemos fazer juntamente com autores como Maurice Halbwachs (2006) e Michel Pollak (1989; 1992).

O primeiro, em obra produzida entre os anos de 1920 e 1940, mas só publicada postumamente nos anos 1950 e ligado à tradição durkheimiana, propunha a prevalência do social sobre o indivíduo. Nessa argumentação, o indivíduo só é capaz de recordar na medida em que pertence a algum grupo social. A memória coletiva seria, então, uma memória de grupo. O autor argumenta, ainda, que as lembranças individuais precisam do reforço do testemunho de outros indivíduos para que se efetivem como memória (Halbwachs, 2006: 29). A memória seria uma construção social e seria constituída nessa convergência de lembranças para a construção de uma forma de patrimônio comum.

Assim como em Durkheim, Halbwachs concebe o indivíduo estando sujeito à diferentes forças sociais concomitantes, como imerso em um mundo de símbolos socialmente construídos que moldam comportamentos, ações e lembranças. As experiências individuais só têm relevância na medida em que compartilham o mesmo conjunto de símbolos socialmente elaborados. Nesse sentido, a memória é coletiva e social porque, em última instância, toda forma de experiência também o é.

Michael Pollak, em diálogo com Halbwachs, também considera a memória uma construção social, narrativa do passado realizada no presente. Porém, diferentemente dele, entende que o indivíduo também constrói e alimenta suas lembranças. Nesta argumentação existiria certa margem de manobra, certa autonomia do indivíduo para administrar as demandas sociais na construção da memória. É como se existissem alguns pontos mais ou menos estáveis que dariam sentido a uma existência coletiva,

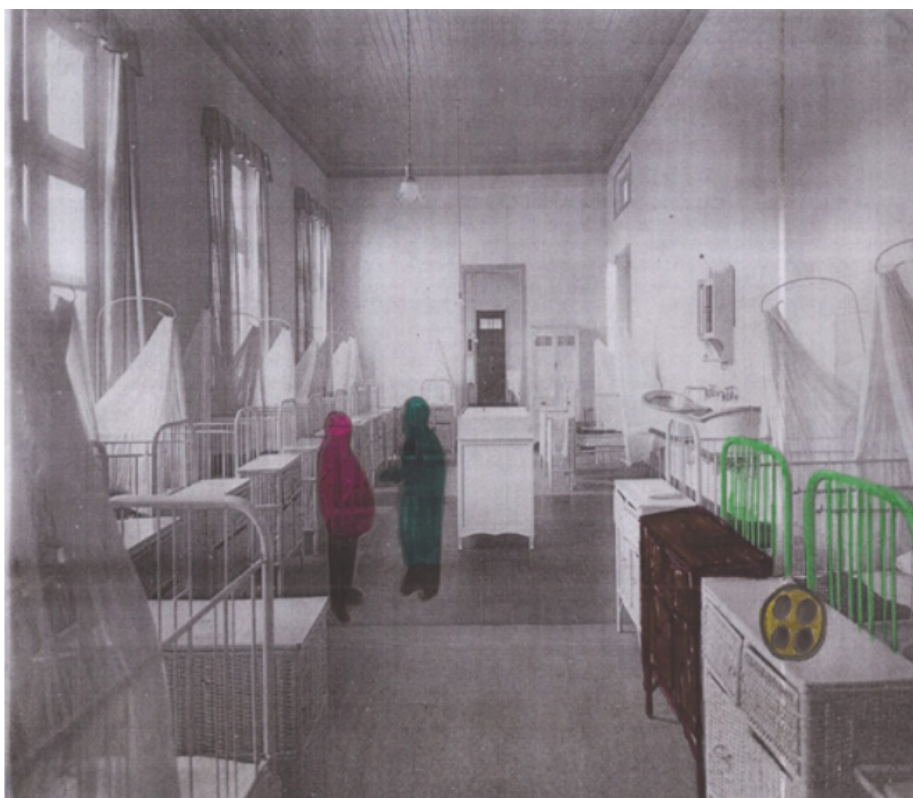
inclusive atuando sobre os processos de construção de identidade, contudo a agência dos indivíduos não pode deixar de ser considerada.

Outra consideração interessante trazida por Pollak é a de que toda memória se apoia em acontecimentos, personagens e lugares. E que esses suportes para as lembranças podem ser vivenciados indiretamente a partir do pertencimento do indivíduo a determinado grupo. Portanto, acontecimentos, pessoas e lugares podem ser ameadados indiretamente às memórias individuais. E essas experiências e memórias compartilhadas podem, inclusive, transcender o espaço e tempo da existência dos indivíduos e grupos podendo se tornar evocações míticas. Sendo assim, como apontamos antes, o lugar da memória também é o lugar de articulações imaginativas. É um lugar de criatividade que nem sempre se organiza de forma coerente, existindo lacunas, silêncios e tensões.

Sendo a memória uma reconstrução do passado realizada a partir dos interesses e preocupações dos grupos e indivíduos no presente, isso lhe confere um caráter relacional, circunstancial e mutável, pois ela se encontra sempre num processo de reinterpretação e mudança. É nessa criatividade e multiplicidade que Pollak enxerga a potência de pensar a memória como uma questão para a produção do social, pois muitas vezes gera disputas e conflitos.

Todos os narradores aqui apresentados estão criativamente produzindo narrativas de memórias ameadando à sua própria experiência na vila outras narrativas trazidas de outras pessoas e outros tempos para sua construção orientada pela preocupação do sentido e ocupação da vila no presente vivido de cada um.

**Figura 10: Desenho de Rita Miranda sobre foto do acervo de Celina, 2014.**





No caso de Celina, que atuou na seleção e organização das fotografias para a doação à Casa da Imagem, e de Zélia, que trabalhou no espetáculo com essas imagens rearticuladas por Celina, o que emerge é um passado inovador do ancestral trazido pela história oficial e pelas narrativas familiares das avós e bisavós. Essa memória torna-se delas também e as fotografias da vila da época de sua inauguração, assépticas, com ruas extremamente limpas e organizadas, quase sem pessoas, é a imagem do projeto do modelo inovador, que ativa uma representação do devir que Jorge Street (e por extensão a família) acreditava como projeto pessoal e coletivo.

Convivi muito de perto com meu avô Street até a idade dos 12 anos, 1939, ano em que ele morreu. Durante a maior parte desse tempo morei com ele, algumas vezes sem a presença de meus pais, como no Rio de Janeiro, quando ele era funcionário do Ministério do Trabalho. Dessa época, guardo dele uma imagem sempre associada à de minha avó Zélia. Sentia-me bem com eles, davam-me atenção e eu ia aprendendo a notar as diferenças entre os dois: ela prática, organizada, ele brincalhão, zombeteiro, deixando-me às vezes desconcertada, na dúvida se estava falando sério ou brincando. A essa imagem, formada a partir de um convívio direto na infância, aos poucos, principalmente depois que ele morreu, foi-se acrescentando outra, um tanto mítica: meu avô era alguém importante; os jornais falavam dele como um pioneiro, um industrial que criou uma vila operária, um patrão amigo de seus empregados. E minha mãe e meus tios narravam lembranças dos tempos em que frequentavam a vila, das festas, do convívio com os operários. Para mim, adolescente, meu avô era um herói! (Extraído de texto escrito por Celina feito em homenagem aos 100 anos da Vila Maria Zélia – maio/2017).

A casa de Celina era um labirinto de memórias. Lá cruzavam-se nas paredes, gavetas, estantes e álbuns, anedotas de família e da transformação da cidade de São Paulo. Em uma tarde quente, Celina nos recebeu na porta de seu apartamento e nos convidou para sentar em volta de uma grande mesa de madeira em que estavam dispostos álbuns de fotografias, fotos avulsas, pequenos objetos e caixas. Antes mesmo de perguntarmos qualquer coisa, Celina pegou um dos álbuns e disse que ali estavam as fotografias da Vila Maria Zélia que nos interessavam. Folheamos os álbuns seguindo a narrativa de Celina.

Ao contar histórias da Vila, Celina pulava algumas páginas do álbum para depois voltar. Em algumas fotografias ela demorava mais tempo, apresentando aspectos da arquitetura da Vila. Em outras, aproveitava para contar sobre sua relação com seus avós, Jorge Street e Zélia. As fotografias da Vila Maria Zélia, no entanto, eram apenas uma pequena parte de um acervo muito maior que foi se revelando ao longo do projeto fílmico. Naquele mesmo dia, depois do longo tempo que nos dedicamos aos álbuns que faziam referência à Vila, Celina se levantou e foi buscar em seu escritório outros álbuns e objetos. “Aqui estão os mais recentes da família”, disse-nos. Com o tempo, fomos percebendo como imagens espalhadas pelo apartamento emaranhavam-se e transbordavam nas histórias da Vila Maria Zélia.

Fala-se em revelar uma foto... na verdade, fotos revelam vida! (Celina, 01/10/2014).

Figura 11: Fotografia “Sobre a mesa”, de Fernando Camargo – Objetos no Apartamento 71, São Paulo, 2016.



Figura 12: Fotografia de Rodrigo Baroni – Celina na Casa da Imagem, São Paulo, 2016.



Foi em meio ao processo de realização de nossos encontros com Celina que Zélia nos convidou para realizar a oficina prevista como apoio à realização da instalação coreográfica na Vila Maria Zélia. Filme e oficina fotográfica tinham objetivos distintos, mas acabaram se entrecruzando e nos provocou a transformar essa experiência conjunta em um processo etnográfico no qual as imagens têm centralidade na medida em que elas também agenciam e expressam as narrativas que percebemos estarem em relação em torno da construção de memórias da cidade de São Paulo e em especial da Vila Maria Zélia.

A ideia de uma oficina para os moradores da Vila, buscando com essa atividade se aproximar do grupo de jovens, que utilizavam as ruínas como espaço de sociabilidade, já estava no escopo do projeto de instalação coreográfica, que enxergava a relevância em estabelecer mediações na sua relação com o espaço:

Nosso trabalho de pesquisa sobre a memória começou com a fotografia. Foi olhando como uma arqueologia mesmo; a gente tirava alguma coisa dali, um gesto dali, um ambiente de lá e ao mesmo tempo a gente vinha pra cá [na Vila Maria Zélia]. Trabalhar *in loco* com a comunidade local, e no lugar que está em ruínas. Com uma coisa atual do que acontece hoje aqui. Quer dizer, esse lugar é invadido. As pessoas vêm consumir drogas aqui. Tudo que é ilícito é pular o muro e vir pra cá. Porque isso aqui virou terra de ninguém. (Zélia Monteiro, 2018).

O desenvolvimento do projeto coreográfico e da oficina contou com a colaboração da Associação Cultural da Vila Maria Zélia, que “administra as ruínas” e acolheu a iniciativa proposta pelo Projeto Artístico e pelo Visurb. A Associação ficou responsável por ceder o espaço do antigo boticário (atual sede da Associação), dar suporte logístico para sua realização e ajudar na divulgação da atividade.

A oficina foi desenvolvida em cinco encontros, com duração média de quatro horas, nos meses de agosto e setembro de 2014. No primeiro, tínhamos apenas cinco pessoas, e à medida que o “boca a boca” percorria as casas da Vila, o número de participantes foi crescendo, chegando a 16. O público que nos interessava diretamente eram os jovens moradores da Vila, mas a atividade foi aberta a quem quisesse participar. Assim, entre os participantes havia algumas crianças e adultos também moradores, amigos trazidos por eles e algumas pessoas que vinham por vários outros interesses, por exemplo, uma estudante de arquitetura.

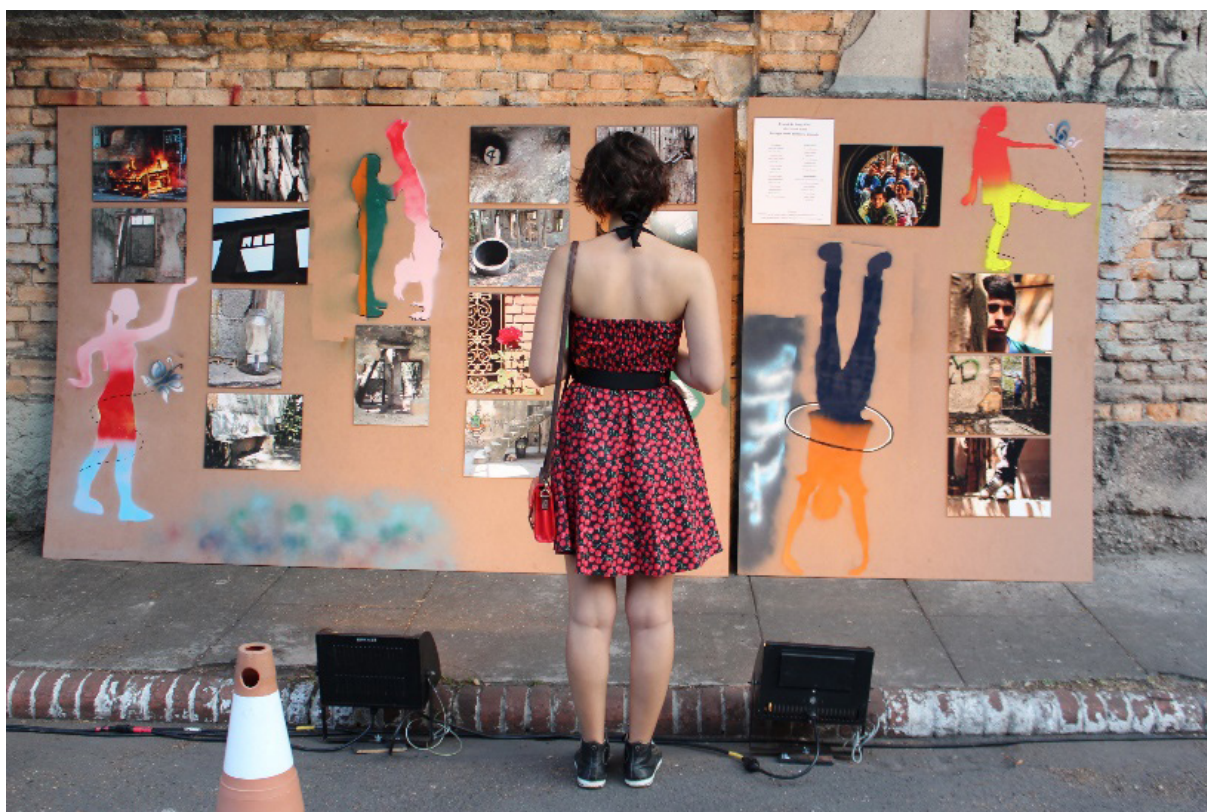
Não foi nada fácil mobilizar os jovens mais velhos e que exerciam certa liderança junto aos mais novos para participar da oficina. Enquanto as crianças aderiram com entusiasmo à proposta, os mais velhos mantiveram-se afastados, contudo, muito atentos e vigilantes. Eles não participavam dos encontros realizados no espaço do antigo boticário. Ali não era o “pedaço” deles, isso porque estar no espaço ocupado pela Associação correspondia a obedecer às regras as quais não queriam se sujeitar. João Matos, identificado pelos mais jovens como um “líder”, era a todo o tempo trazido nas conversas, mas só o conhecemos no dia em que fomos realizar uma “saída” (melhor seria dizer entrada) fotográfica na “Escola de Meninas”. Quando fizemos essas atividades nas ruas e nas ruínas, João e outros rapazes apareceram, primeiro de longe, depois se aproximaram, acompanharam as atividades e atuaram como modelos para as fotos dos participantes.



A escola tinha um portão de madeira bem deteriorado, mas que era mantido trancado com um cadeado cuja chave estava em posse da Associação. Esse portão era um elemento de demonstração de poder por parte da Associação, mas o espaço era frequentado pelos jovens independentemente de autorização para isso. E eles também apresentavam suas marcas de ocupação e demonstração de poder com os objetos e inscrições com que povoavam o lugar, como sofás, mesas e grafismos nas paredes.

A inclusão do desenho na prática de produção de imagens da oficina ocorreu por serem o pixo e o grafite linguagens muito admiradas e usadas pelos jovens moradores. Não estava no projeto original, e foi incorporado a partir do diálogo com eles. Muitas casas e muitos muros da Vila eram cobertos por essas inscrições. Em nossas andanças pelas ruas da Vila, Tiago Pereira, de nove anos, sempre apontava para essas inscrições com orgulho. Essa “deixa” nos despertou para trazer formas de intervenção gráfica no corpo da Vila como tema. Uma ideia foi a de transformar os próprios jovens em grafites a partir de suas silhuetas em estêncil. Mesmo não podendo grafitar nos muros em si, trouxemos essa ideia para os tapumes, montados em frente as ruínas que serviram de suporte expositivo para as produções da oficina, durante a temporada do espetáculo. Outra ideia foi a de criar intervenções gráficas com colagens e desenhos em cópias de fotografias antigas da Vila – fotografias essas trazidas pela interlocução que tivemos com Celina na feitura do filme.

**Figura 13: Fotografia de Andrea Barbosa, exposição nos muros da “Escola de Meninas”, 2014.**



Ao fim e ao cabo, a realização da oficina provocou e propiciou outras entradas e relações que não estavam no escopo inicial quando do convite a trabalhar com os moradores a partir da construção de

imagens. A questão geracional entre os moradores da vila e também as alianças e diferenças (incluindo as de classe) construídas entre os descendentes de Jorge Street e os moradores da Vila, e como essas questões reverberam no desejo de presente e nas narrativas de memória que são criadas são algumas das questões que emergiram das narrativas produzidas durante a realização da oficina.

## Narrativas e memórias

A situação formada pela “disputa” em torno do uso das ruínas da “Escola de Meninas” pelos jovens, pela Associação e pelo projeto coreográfico parece se aproximar etnograficamente da ideia de situação social desenvolvida por Max Gluckman em sua *Análise de uma situação social na Zululândia moderna* (2009 [1958]). O que Gluckman denomina análise situacional envolve tomar um ou vários eventos e observar como o comportamento de indivíduos como membros de uma comunidade nessas ocasiões podem ser correlacionados. Desta forma, sua análise possibilitaria evidenciar o sistema de relações subjacente a uma dada comunidade, o meio ambiente físico e a vida cotidiana dos membros da comunidade.

Aqui, nessa aproximação, dois cuidados tornam-se importantes. Um primeiro cuidado se coloca porque o autor está preocupado com o desvendamento de uma estrutura social, o que para nós não se coloca como pressuposto teórico ou problema de pesquisa. É importante essa ressalva no sentido de que não entendemos a existência de uma estrutura coesa, mesmo que instável, a qual essas narrativas se alinham. E um segundo cuidado, se faz necessário na medida em que ele trabalha com uma ideia de comunidade em que os indivíduos e grupos co-habitam o mesmo espaço. Nesse caso, entendemos os grupos que apresentamos como uma comunidade que não necessariamente co-habita a vila, mas que têm nela *locus* referencial para a construção de sua memória. Trabalhamos aqui com o que chamamos de comunidade de memória, que se vale da noção desenvolvida por Halbwachs e Pollak, já trazida aqui, de que os sujeitos produzem memórias nas suas relações de grupo de pertencimento e que são elas também que reforçam esse sentimento de pertencimento. E que as experiências e vivências evocadas nessas produções não são necessariamente fruto de experiências pessoais. Muitas vezes elas são amealhadas indiretamente, trazidas por outras narrativas do contexto comum<sup>16</sup>.

Evidenciando esses dois cuidados, o movimento analítico de aproximação da ideia de situação social de Gluckman à ideia de situação etnográfica que trazemos importa na medida em que também estamos trabalhando com as narrativas e ações desses indivíduos da comunidade de memória percebidas em diversos momentos/eventos (oficinas, realização do filme apresentação do espetáculo e imagens produzidas e/ou trazidas nesses contextos). As correlações operadas na análise nos levam a entender como essas narrativas estão umas para as outras no sentido de tencionar a construção de uma memória única do lugar.

Sigamos, então, a pista da situação etnográfica cujo recorte que trazemos é a negociação do uso de um espaço específico da vila: a “Escola de Meninas”. Membros da Associação Cultural, moradores

---

<sup>16</sup> Trabalhamos com essa ideia de comunidade de memória em outros processos de pesquisa, como na realização do filme etnográfico *Pimentas nos olhos*, onde um grupo de indivíduos, embora não mais habitasse o mesmo bairro, compartilhava memórias desse lugar construído como um espaço comum a partir das narrativas de experiências pessoais ou de narrativas de seus pais e avós (Barbosa & Mattos, 2005).

jovens que ocupam o espaço da “Escola” e a equipe de produção da bailarina/descendentes de Jorge Street operam o jogo da memória que intentamos compreender. Nós, por outro lado, também estamos inscritos dentro do jogo como mediadores/pesquisadores, a partir do reconhecimento dessa multiplicidade de perspectivas. Enxergamos uma situação de disputa entre nossos interlocutores pela legitimidade na forma de usar e construir uma memória que mobilize o espaço da “Escola” como seu, seja em suas práticas e falas do e sobre o lugar, seja nas imagens que produzem ou mesmo no espetáculo de dança nele apresentado. Não estamos inseridos como agentes da disputa, embora estejamos, sim, no campo das tensões agenciando processos e produções que explicitam essas relações, como é o caso da produção de imagens e intervenções com desenhos e colagens em imagens antigas da vila pertencentes ao acervo da família descendente de Jorge Street realizadas durante as oficinas.

A ideia de memória que trazemos parte da ideia de articulação. Ela, a memória, não é, não está. Ela percorre, engaja, religa lembranças e criativamente reinventa. Bergson (1999), um autor importante para Halbwachs e Pollak, atribui à memória uma função decisiva na existência como uma força subjetiva. Ela nos interessa dessa forma, não como um objeto a ser alcançado, mas como um exercício de articulação entre o vivido e o lembrado. Sua realidade é, ao final, o devir, a fluidez, o vir a ser. Portanto, quando falamos em memórias em tensão, apontamos para como as narrativas de memórias e desejos de presente de cada um desses sujeitos que apresentamos como nossos interlocutores constroem realidades/fluxos próprios que tensionam uns aos outros. Elas são reinvenções do espaço da Vila sob a perspectiva das rearticulações entre desejo e lembrança. É interessante, aqui, que as lembranças surgem a partir da experiência vivida, mas também das experiências narradas pelos mais próximos e também pelos que produzem histórias da vila (mesmo uma história oficial).

Dessa forma, a vila se configura como um lugar de memórias (intencionalmente no plural). Para Pierre Nora, qualquer lugar pode ser um lugar da memória, mas não se pode dizer o mesmo do inverso: “mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica (Nora, 1993: 22-23). É preciso que ele seja narrado; seja mobilizado como elemento simbólico de uma experiência coletiva. E esse é o caso das narrativas aqui focalizadas.

Zélia olha para as ruínas como “terra de ninguém”, mas ali também enxerga um pouco de sua própria memória familiar. Memória ouvida nas narrativas de Celina, ela mesma importante articuladora dessa construção e guardiã dos vestígios dos personagens da família, afetando o olhar de gerações de filhos, netos e bisnetos sobre a Vila, e nesta situação etnográfica a “Escola de Meninas”, de forma metonímica, como a materialização desse passado comum.

[...] às vezes em tom de confiança, com minha avó, minha mãe, minha tia. Lembranças de suas lembranças. [...] Essas lembranças foram ativadas e enriquecidas pelo trabalho, durante dois meses, de exame de fotos antigas para identificação e catalogação [...] Bem mais de 500 fotos! Bem mais de um século, comprimido em algumas horas nesses dois meses de observação atenta, em que desfilaram personagens que já não estão aqui, alguns que não conheci, de quem só ouvi contar, outros muito próximos, com os quais convivi por vários anos. E nesse desfile, foram se revelando características, detalhes que na convivência não havia notado ou me pareceram pouco relevantes.



Reconheci especialmente meus avós, minha mãe e meu pai, tios e tias. Até minha tia Maria [Maria Zélia, que deu o nome à Vila], falecida aos 15 anos. (Extraído de texto escrito por Celina feito em homenagem aos 100 anos da Vila Maria Zélia – maio/2017).

Os moradores próximos à Associação Cultural, Amélia Bastos, Afonso Oliveira e Vavá, enxergam as ruínas como patrimônio coletivo sob sua guarda e importante fonte de renda a partir do aluguel do espaço como cenário para publicidade, vídeos e editoriais fotográficos. Nessas narrativas, as ruínas são o passado “glorioso” que o presente precisa “preservar” como patrimônio no duplo sentido: de memória coletiva, o que confere uma identidade que valoriza simbolicamente o bairro (e que se aproxima do desejo dos descendentes do fundador) e como bem imóvel com valor financeiro. A Vila hoje é habitada por mais de cem famílias cujos membros, em grande parte, não compartilham dessa memória afetiva de morar onde seus pais e avós moraram. Uma vila organizada, apreciada por sua arquitetura e por isso valorada por seu passado. Já o presente, para esses moradores, parece-lhes menos uniforme, e mesmo “decadente” e, portanto, menos valorizado. Amélia, Afonso e Vavá enxergam a vila e seus prédios públicos do presente como um espaço de luta para preservar a vila operária do passado, símbolo de “modernidade”, mas também a chave de sobrevivência olhando para o futuro por meio do discurso da preservação do patrimônio e como isso é valorizado cultural e financeiramente por meio dos aluguéis cobrados para eventos no local. Já para os moradores mais recentes ou menos ligados à ideia de patrimônio edificado, aqui trazidos a partir dos jovens que participaram da oficina, a vila é um lugar prevalentemente do presente.

Figura 14: Fotografia de Afonso Oliveira – ruínas da “Escola de Meninas”, 2014.



Figura 15: Fotografia “Cadeado”, de Amélia Bastos, Vila Maria Zélia, 2014.



Esses jovens, como Tiago e João, enxergam as ruínas como espaço resguardado para encontros, pequenas festas, práticas de lazer que se inserem nas dinâmicas de sociabilidade por eles construídas. Eles também cuidam do lugar. As ruínas, aqui, são o presente do lugar de pertencimento do grupo. O passado só é evocado na condição de ruínas em que se encontra o prédio. O passado para eles não volta, o prédio não tem perspectiva de ser restaurado como no projeto original. Eles não estão ligados a um suposto retorno de um prestígio ausente. As ruínas, justamente por serem ruínas e serem “do governo”, são para eles um espaço aberto para uma nova construção simbólica que não remete à vila operária de Jorge Street. Ele é construído como um espaço de encontro que se coloca à disposição da invenção do grupo. Escadas que não levam a lugar algum são equipamentos para manobras de *parkour* ou de bicicleta. As vigas expostas são suportes para o balanço de pneu ou para exercícios de equilíbrio. Os amplos espaços sem-abrigo da chuva, com um sofá trazidos por eles, tornam-se uma sala de estar, e paredes semidestruídas são suporte para intervenções como grafites e pixos.

Se para Zélia e Celina as fotografias da Vila em seu momento inaugural eram vestígios que encerravam suas próprias memórias familiares, para Roberto, Joana, Maria, Rita, Raquel, João e Tiago, os vestígios eram suas marcas inscritas nas ruínas da escola. Essas inscrições são narrativas do lugar construídas por eles. Em nossos encontros durante as atividades das saídas fotográficas, eles pouco falavam, mas suas narrativas estavam expressas tanto nas paredes como nos corpos, na agilidade do percorrer aquele espaço pulando muros, driblando vergalhões, pedras e troncos. Percorriam o espaço com intimidade e com destreza. Havia impresso nos corpos uma memória de cada canto, de cada “perigo”. Estavam em casa.

Nas ruínas eles encenam, compartilham, imaginam e elaboram o espaço. Constroem e brincam performando acrobacias, e até fazem experimentos, como quando elaboraram projetos para construir uma fonte no lugar; negociam/enfrentam esses projetos e sua atuação ante a Associação; trabalham na



sua manutenção capinando o mato, “puxando” iluminação. O que para os moradores ligados à Associação e para a família Street era uma precarização ainda maior do lugar (a escola que um dia ele foi), uma invasão, para eles era sua invenção. Estavam lhe dando uma nova vida. Nas imagens que produziram nas colagens e desenhos percebemos a introdução de personagens que dançam e se divertem num espaço assepticamente fotografado no passado. É como se quisessem gritar que nele há vida e ela é vivida no agora. Estavam lhe dando uma vida no presente e também um futuro a partir dos pequenos projetos que faziam para o espaço.

**Figura 16: Fotografia de Andrea Barbosa, nas ruínas da “Escola de Meninas”, 2014.**



**Figura 17: Fotografia de Raquel, ruínas da “Escola de Meninas”, 2014.**





Figura 18: Sobreposição “Gestos entre ruínas 2”, criada por Fernando Camargo a partir de fotografias de Marcos Yoshi e Rodrigo Baroni – ruínas da “Escola de Meninas”, 2014.



Figura 19: Fotografia “Sobre as paredes”, de Fernando Camargo – ruínas da “Escola de Meninas”, 2014.



As narrativas da família foram o ponto de partida de Zélia e sua equipe quando trabalharam na arqueologia das memórias da vila. Para o espetáculo, trouxeram também as imagens dos jovens produzidas pelo fotógrafo da equipe durante o período de elaboração do projeto coreográfico.

No espetáculo, o corpo da bailarina experimentava o espaço da “Escola de Meninas” contracenando coreograficamente com corpos do passado das imagens do acervo da família e com corpos do presente, também em imagens produzidas pelo fotógrafo do projeto coreográfico dos jovens que hoje ocupam o lugar. Na verdade, essas imagens multiplicavam uma presença, mas, de certa forma, também produziam sua invisibilidade. Eles estavam lá na estreia. Circulavam no espaço como público e se viam contracenando em imagens com a bailarina. Na plateia também estavam Celina e os moradores apoiadores da Associação Cultural. Podemos dizer que esse evento explicita a tensão trazida pelas memórias e desejos de presente dos diferentes sujeitos dessa comunidade de memória no que pode ser mais profícuo para pensar a produção desse lugar.

Michel de Certeau (1994), na busca da compreensão dos processos e narrativas do cotidiano, traz uma imagem sobre a leitura que nos ajuda a pensar as relações construídas entre imagem, memória e narrativa como procuramos trabalhar aqui tanto no contexto etnográfico como na escritura desse artigo: “Talvez se leia sempre no escuro”. Essa imagem de ler no escuro seria o que ele chama de espreitamento, que evocamos na introdução como um convite ao leitor, ou seja, uma leitura na qual criamos hipóteses, imaginamos conexões, muitas vezes imprevisíveis. Para Certeau, a leitura é, assim, uma viagem nômade na qual podemos ler a paisagem da nossa infância na reportagem de atualidades, pois ler é “constituir uma cena secreta”, lugar onde se entra à vontade; é criar cantos de sombra e de noite numa existência submetida à transparência tecnocrática (Certeau, 1994).

Considerando que a experiência não é empiricamente observável, como diria Turner (1982), sua expressão (narrativa) conecta eventos e afecções, incorporando e germinando significações e valores. As narrativas construídas com os moradores jovens ou mais antigos da Vila Maria Zélia, com Celina e Zélia são entendidas aqui como experimentações que levam em conta, nas experiências narradas, a ação e o agente, criando uma relação entre quem narra e quem é afetado por essa narrativa (Kofes, 2015: 35). Incluímo-nos nessa relação de afecção. Nossos narradores constituem a comunidade de memória que buscamos delinear aqui. Não nos colocamos aqui como observadores, mas como interlocutores. Os gestos, palavras e imagens dos nossos narradores são produtores dessas experiências que trazemos neste artigo como fruto da interlocução etnográfica. Nos diversos encontros para a realização das atividades da oficina na Vila Maria Zélia, para a construção do projeto fílmico, na apresentação do espetáculo, nas diversas imagens produzidas e aqui neste artigo, as narrativas se emaranharam como uma realidade múltipla em que diferentes mundos interagem, disputam, negociam um mundo compartilhado (Ingold, 2010). Constroem múltiplas relações.

Assim também opera a ideia de memória que evocamos. É nessa vinculação e rearticulação – uma constituição mútua de “devir junto” – que a vida se faz e refaz e são produzidos os lugares que habitamos seja como moradia, seja como lugar da memória. Foram justamente esses atravessamentos e imbricamentos que intentamos trazer aqui para o leitor.



Figura 20: Fotografia “Sofá em chamas”, de Fernando Camargo, nas ruínas da “Escola de Meninas” – Vila Maria Zélia, 2014.



*Andréa Barbosa é professora associada da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e coordenadora do Visurb – Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas.*

*Fernando Monteiro Camargo é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), membro do Visurb e do Labirinto – Laboratório de estudos socioantropológicos sobre tecnologias da vida.*

#### FINANCIAMENTO

*O projeto “Pimentas nos olhos – Oficina Vila Maria Zélia” recebeu duas bolsas de extensão da PROEC Unifesp.*



## REFERÊNCIAS

- Barbosa, A. C. M. M. (2016). Fotografia, narrativa e experiência. In A. Barbosa, E. T. Cunha, R. S. G. Hikiji, & S. Caiuby Novaes. *A experiência da imagem na etnografia* (pp 191-205). São Paulo: Terceiro Nome.
- Barbosa, A., & Mattos, F. (direção). (2005). *Pimentas nos olhos*. [arquivo de vídeo]. Visurb. Recuperado de: <https://vimeo.com/121494394>
- Bergson, H. (1999). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Cachioni, M. (2013). *Londres, Lisboa e São Paulo: vigilância, ordem, disciplina e higiene nos espaços de sobrevivência operária* (Tese de Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Certeau, M. de. (1994). *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.
- Correia, T. B. (2011). Ornato e despojamento no mundo fabril. *Anais Museu Paulista*, 19(1), 11-80. <https://doi.org/10.1590/S0101-47142011000100002>
- Gluckman, M. (2009). Análise de uma situação social na Zululândia moderna. In B. Feldman-Bianco (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas. Métodos* (pp. 227-344). São Paulo: Editora da Unesp.
- Gunn, P. O. M., & Correia, T. B. (2004). Vilas operárias: o mundo fabril penetra na cidade. In P. O. M. Gunn, & T. B. Correia. *São Paulo, metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais* (pp. 82-89). São Paulo: Senac.
- Halbwachs, M. (2006). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham/London: Duke University Press.
- Head, S., & Gonçalves, M. A. (orgs.). (2009). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Ingold, T. (2010). Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação*, 33(1), 6-25. <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/6777>
- Ingold, T. (2012). Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, 18(37), 25-44. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>

Kofes, M. S. (2015). Narrativas biográficas: que tipo de antropologia isso pode ser? In M. S. Kofes, & D. Manica. (orgs.). *Vida & grafias: narrativas antropológicas entre biografia e etnografia* (pp. 20-39). Rio de Janeiro: Lamparina.

Monteiro, Z. (direção) (2018, 19 Jan.). *Sob o meu, o nosso peso*. [arquivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=iEX7EZm2QLI>

Nora, P. (1993). Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*, 10, 7-28. <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>

Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3-13. <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>

Pollak, M. (1992). Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, 5(10), 200-212. <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>

Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34.

Samain, E. (2012). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp.

Teixeira, P. P. (1990). *A fábrica do sonho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Turner, V. (1982). *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ.

Vianna, M. P. (2004). *Habitação e modos de vida em vilas operárias* (Monografia). Escola de Engenharia de São Carlos, São Carlos.

## **VILA MARIA ZÉLIA, MEMÓRIAS, IMAGENS E PRODUÇÃO DE UM LUGAR**

**Resumo:** A ideia que nos mobiliza neste artigo é a da possibilidade de compartilhar uma reflexão sobre a relação entre narrativas da memória na produção de um espaço a partir da construção de um campo etnográfico agenciado por imagens. A experiência etnográfica e a reflexão que trazemos aqui partem de três instâncias: um espetáculo de dança, uma oficina de fotografia e desenho e a construção de um filme documentário articulados em uma situação etnográfica explicitada na tensão da negociação de uso das ruínas da “Escola de Meninas” da Vila Maria Zélia, na cidade de São Paulo. Essas instâncias se emaranham e possibilitam falar sobre como distintas experiências de passado, presente e, consequentemente, futuro produzem diferentes memórias de um lugar.

**Palavras-chave:** Antropologia Visual; Antropologia Urbana; imagem; memória.

## **VILA MARIA ZÉLIA: MEMORIES, IMAGES, AND THE MAKING OF A PLACE**

**Abstract:** The idea that moves us in this paper is the possibility of sharing a reflection on the relationship between memory narratives in the production of a space based on the construction of an ethnographic field brokered by images. The ethnographic experience and reflection brought here are based on three instances: a dance show, photography and drawing workshop, and the construction of a documentary film articulated in an ethnographic situation explained in the tension and negotiation of the use of the ruins of the “Girls’ School” from Vila Maria Zélia, in the city of São Paulo. These instances are entangled and make it possible for us to talk about how different experiences of the past, present, and, consequently the future, produce different memories of a place.

**Keywords:** Visual Anthropology; Urban Anthropology; Image; Memory.

## **VILLA MARIA ZÉLIA, MEMORIAS, IMÁGENES Y PRODUCCIÓN DE UN LUGAR**

**Resumen:** La idea que nos moviliza en este artículo es la posibilidad de compartir una reflexión sobre la relación entre narrativas de la memoria en la producción de un espacio a partir de la construcción de un campo etnográfico agenciado por imágenes. La experiencia etnográfica y la reflexión que traemos aquí parten de tres instancias: un espectáculo de danza, una oficina de fotografía y diseño y la construcción de una película documental articulados en una situación etnográfica explicitada en la tensión de la negociación de uso de las ruinas de la “Escuela de Niñas” de la Villa Maria Zélia, en la ciudad de San Pablo. Esas instancias se enmarañan y posibilitan hablar sobre cómo diferentes experiencias del pasado, presente y, consecuentemente, futuro producen diferentes memorias de un lugar.

**Palabras clave:** Antropología Visual; Antropología Urbana; imagen; memoria.



RECEBIDO: 11/02/2021

APROVADO: 20/09/2021

PUBLICADO: 27/06/2022



Este é um material publicado em acesso  
aberto sob a licença *Creative Commons*  
*BY-NC*