



## Bixiga em brasa: reflexão sobre *Na Selva das Cidades* e os achados arqueológicos do Quilombo Saracura

Bixiga in embers: a Reflection on *Na Selva das Cidades* and the Archaeological Findings of Quilombo Saracura

**Lívia Loureiro**

Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo  
Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0003-1363-6991>

[livialoureiro@usp.br](mailto:livialoureiro@usp.br)

### Nota editorial:

Este artigo é uma versão revisada de trabalho selecionado no *fast-track* do III Seminário Cidade, Territorialidades e Interseccionalidade para publicação na Revista REGRASP.

### Histórico do artigo

Recebido: 25 mar. 2026

Aprovado: 02 abr. 2026

Publicado: 02 abr. 2026

### RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão sobre respostas possíveis às intervenções urbanas e violências institucionais no bairro do Bixiga, no centro de São Paulo. Através de dois estudos sobre eventos históricos de naturezas distintas, separados temporalmente por mais de cinquenta anos: a peça *Na Selva das Cidades*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, com arquitetura cênica de Lina Bo Bardi, realizada em 1969, e os achados arqueológicos do *Quilombo Saracura*, encontrados durante as escavações da Linha 6-Laranja do metrô, em 2022. Este estudo interdisciplinar entre história da arte, estudos raciais, sociais e teatrais, utiliza conceitos sobre imagem e acervo lacunar, a partir dos quais propõe-se uma operação de montagem com base em Georges Didi-Huberman (2012). As leituras dos eventos articulam-se à noção de inabitável de AbdouMaliq Simone (2019) em cruzamento do conceito de quilombo como organização social, política e como contínuo histórico trazidos por Beatriz Nascimento (2021) e Abdias Nascimento (2019). Os resultados evidenciam as diferenças entre os dois fatos e mostram que ambos transfiguraram violências em potência espiritual, constituindo zonas de resistência e memória. Neste contexto o Bixiga é compreendido como território negro de insurgência e afirmação de formas coletivas de vida, saber e liberdade.

**Palavras-chave:** Bixiga; território negro; cenografia; quilombo urbano; insurgência.

### ABSTRACT

This work proposes a reflection on possible responses to urban interventions and institutional violence in the Bixiga neighborhood, in downtown São Paulo. It does so through two studies of historical events of distinct natures, separated by more than fifty years: the play *In the Jungle of Cities*, directed by José Celso Martinez Corrêa, with stage architecture by Lina Bo Bardi, staged in 1969; and the archaeological findings of Quilombo Saracura, uncovered during the excavations of Metro Line 6–Orange in 2022. This interdisciplinary study, situated at the intersection of art history, racial, social, and theater studies, draws on concepts of image and fragmentary archives, proposing a montage operation based on Georges Didi-Huberman. The readings of these events are articulated with the notion of the “uninhabitable” by AbdouMaliq Simone, in dialogue with the concept of the quilombo as a social and political organization and as a historical continuum. The results highlight differences between the two cases and show that both transfigured violence into spiritual potency, constituting zones of resistance and memory. In this context, Bixiga is understood as a Black territory of insurgency and affirmation of collective forms of life, knowledge, and freedom.

**Keywords:** Bixiga; black territory; set design; urban quilombo; insurgency.

## Introdução

Este trabalho propõe um exercício de especulação imaginativa sobre dois eventos: a encenação de *Na Selva das Cidades*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, em 1969, com arquitetura cênica de Lina Bo Bardi, e os achados arqueológicos do *Quilombo Saracura* encontrados, em 2022, durante as escavações da Linha 6-Laranja do metrô, construída pelo consórcio Linha Uni. Embora de naturezas distintas, um artístico, outro arqueológico e social, separados por mais de cinquenta anos, coexistem como imagens anacrônicas, cruzando-se em camadas de tempos distintos. Ambos mostram possíveis respostas às ações do poder público, transfigurando violências recebidas em potências políticas, poéticas, espirituais e coletivas.

O principal elo de ligação entre eles é territorial, localizados no Bixiga, território negro (Rolnik, 1989), constituído por presenças multiculturais. A própria consolidação da dinâmica construtiva da cidade se dá por uma espécie de montagem onde agenciamentos sociais e de poder que determinam permanências, destruições e os fatos urbanos que serão conservados como patrimônios ligados à identidade e memória, como veremos a seguir o Bixiga é imagem deste tipo de agenciamento.

Sua ocupação, entre os séculos XVIII e XIX, remonta ao Quilombo Saracura, localizado às margens do córrego homônimo. Ao longo do tempo, esta região da cidade de São Paulo, estruturou-se como uma área de baixa renda, com forte presença de cortiços e atividades ligadas ao artesanato e à prestação de serviços (Brito; Mendonça e Rolnik, 2023). Atualmente, no Bixiga, há a convergência de diferentes culturas em um espaço que oferece diferentes serviços públicos e privados de acesso à direitos básicos dos cidadãos, mas, que por sua centralidade, pobreza e negritude é historicamente alvo de intervenções urbanas, sob o discurso hegemônico da modernização, que apagam sucessivamente as memórias negras.

Objetivando investigar como práticas artísticas e coletivas revelam resistências às violências institucionais, utilizamos como chave teórica os conceitos do filósofo, crítico e historiador de arte francês George Didi-Huberman, para quem as imagens ardem em contato com o real, constituindo um meio de produção de conhecimento, porque são mais que documentos, são também “objeto de sonho” (Didi-Huberman, 2012, p.209), no nosso caso sonho de uma população historicamente expropriada. O autor considera os acervos lacunares, que chegam até nós por processos de seleção, destruição, esquecimento e violações muitas vezes intencionais. Portanto, a destruição produz também arquivo, com caráter aberto e faltante, que enseja saberes históricos e imagéticos. Nesta perspectiva, o autor propõe pensá-los através da ideia de montagem, termo que toma emprestado de Walter Benjamin, presente na obra *Passagens*, com a montagem não se busca recompor um passado perdido, mas justapor materiais heterogêneos, aproximando-os. Logrando, com isso, produzir um campo dialógico de interpretação, em que tempos e espaços se cruzam, gerando imaginação, não no sentido estético, mas epistêmico. Esta imaginação é fundamental para a produção de conhecimento e para a fabulação de horizontes de vida.

A investigação foi realizada a partir de uma leitura crítica e histórica de fontes primárias e secundárias. Através de materialidades fragmentárias cuja característica principal é a lacuna, compreendida como efeito dos processos históricos de apagamento. Materiais de pesquisa que compreendem imagens, dramaturgias, fotografias de encenação, desenhos, matérias de jornal, fotografias do território e dos achados arqueológicos, além de estudos teóricos que trazem suporte para interpretá-los. Sobre a peça *Na Selva das Cidades* foram consultados documentos dos acervos do Teatro Oficina, no Arquivo Edgard Leuenroth (Unicamp) e no Arquivo do Fundo Othon Bastos (Funarte), que oferecem pistas sobre a materialidade da encenação e seu processo de criação. Para os achados arqueológicos do *Quilombo Saracura*, houve uma visita técnica à *A Lasca*, empresa contratada para realizar o serviço de arqueologia, em 27 de abril de 2024, realizada junto ao grupo de pesquisa Gepretas (IFSP). O contato com

estes achados permitiu compreender, de forma concreta, aquilo que algumas historiografias da cidade já analisavam: que o apagamento das memórias negras no bairro é resultado de um projeto intencional da produção do espaço urbano hegemônico e racista. Foram analisados alguns dos materiais produzidos pelo *Movimento Saracura Vai-Vai*, coletivo formado por moradores, blocos carnavalescos, organizações do movimento negro e pesquisadores de diversas áreas, que atuam na disputa e na luta pela permanência da memória e da presença negra no Bixiga. O *Movimento*, em audiência pública ocorrida em 24 de setembro de 2025, na Igreja de Nossa Senhora Achiropita, reafirmou a necessidade de que o destino das mais de 100 mil peças arqueológicas encontradas permaneça no bairro. Como cenógrafa, pesquisadora, pessoa branca e moradora do bairro, vivencio sua transformação em um canteiro de obras, marcado por demolições, verticalização e gentrificação, constituindo um ponto de vista situado desta pesquisa.

Optou-se pela montagem como método de produção de tensão e articulação entre imagens de diversos materiais, em um gesto de aproximação entre teatro, arqueologia, movimento social e experiência vivida no bairro, compreendida como ferramenta de produção de conhecimento através do confronto entre temporalidades e materialidades, com o objetivo de evidenciar que quilombo deve ser entendido como um contínuo histórico no tempo presente, como afirmam Abdias Nascimento (2019) e Beatriz do Nascimento (2021), como espaços que sedimentam raízes e memórias de um grupo social ao mesmo tempo em que funcionam como fator de identidade e pertencimento (Nascimento, 2021, p.105).

Salienta-se que a articulação entre os objetos de estudo deste artigo, não se dá por uma lógica de comparação direta, nem tenta estabelecer continuidades lineares dos momentos históricos. Trata-se, antes, de um gesto de montagem, anti teleológico, no sentido proposto por George Didi-Huberman (2012), que recusa o conceito de história com desígnios preestabelecidos. Por isso, a montagem é um ato arriscado de articulação de fatos heterogêneos e anacrônicos num processo de interpretação retrospectivo e prospectivo, que colabora para a construção de uma historicidade que leva em consideração as complexidades do tempo e dos estratos da sua arqueologia (Didi-Huberman, 2012, p.211). Nesta perspectiva, não se pode falar de imagem sem falar de cinzas, como aquilo que resta de incêndios, sobreviventes da experiência da destruição. Portanto, olhar imagens é lembrar, fabular os motivos e lugares em que ela ardeu. Tanto a encenação de *Na selva das cidades* e como os achados arqueológicos do *Quilombo Saracura* tem estruturas arquivísticas singulares, chegam a nós com as memórias das destruições, das censuras, dos soterramentos. Estas destruições são exemplos de formas de gestão de vida e morte que marcam no espaço contemporâneo (Mbembe, 2018) Mas, ao mesmo tempo, são arquivos de um território que arde em brasa na medida em que carregam, na força da ação consciente e histórica, práticas necessárias de enfrentamento às estruturas hegemônicas. Portanto, este artigo pretende lançar à luz às sobrevivências de um território negro em violenta disputa.

### Desenvolvimento

As ruas do Bixiga são protagonistas, espaços de dispersão, encontro e conflito, onde uma miríade de sons, cheiros e visões nos acomete, atinge e afeta. Para muitas pessoas que moram em cortiços do bairro, geralmente implantados em lotes de frente estreita e grande profundidade, as ruas são espaço possível de sociabilidade. Servem de apoio para jogos de dominó e cartas, para realizar o churrasco, para abrigar bichos de estimação. As ruas do Bixiga são também espaço de colocação de oferendas. Está-se em um bairro negro cujos ritmos desafiam a institucionalidade, no qual a vida cotidiana produz imagem viva no território.

Para alguns, as vidas vividas no Bixiga parecem ser improvisadas, vividas em cômodos insalubres, em construções deterioradas. Espaços descritos rotineiramente como inabitáveis,

vistos com uma espécie de desprezo e estigmatizados pelas autoridades oficiais. Flávia Santana (2024) demonstra como o dispositivo de poder, conceito de Michel Foucault, se interrelaciona ao dispositivo de racialidade de Sueli Carneiro, operando com uma heterogeneidade de elementos, tais como discursos, instituições, leis e intervenções espaciais. Quando o elemento raça é acrescentado ao do poder, demarca-se uma oposição, na qual humanidade é sinônimo de brancura que hierarquiza tudo aquilo que dela se distancia. No Bixiga, esses dispositivos se materializam no espaço de diversas formas: ora sobre a demolição de cortiços, ora com o aumento do valor da moradia, ora sobre as desocupações violentas de baixios de viadutos e de áreas públicas residuais da malha viária, ora com grandes intervenções urbanísticas. Mas, quase sempre carregam o discurso da modernização, ao mesmo tempo em que escondem o subtexto da representação da branquitude enquanto discurso ideológico. Trata-se de um processo que instrumentaliza a existência, de uma gestão diferencial da vida e da morte: a necropolítica, no sentido de Achille Mbembe (2018), materializa-se aqui como ação política de destruição e demolição sistemática que decide quais vidas e memórias podem permanecer no território. O uso desses dispositivos mostra que as experiências de vida deste território negro não correspondem ao padrão que a cidade branca hegemônica projeta e idealiza para si.

Contudo, sob outra perspectiva é possível ler o Bixiga como “zona” que funciona como uma “plataforma para operar o mundo” (Simone, 2019, p.14), com uma tecnologia própria que articula formas de organização urbana para além das institucionalizadas. Plataforma na qual há uma fricção constante entre as forças oficiais da administração pública e a profusão das vivências cotidianas. Estas tecnologias permitem que moradores inscrevam suas presenças para além da ordem, garantido assim, sua autonomia e liberdade. Aqui a “plataforma” de Simone (2019), pode ser pensada em relação à “montagem” de Didi-Huberman (2012), como produção ativa da cidade. Se montagem opera na justaposição de materialidades distintas para produzir sentido e conhecimento, a plataforma é o próprio território vivido em que as justaposições de camadas acontecem no cotidiano, sem necessariamente intelectualizá-las, mas como prática de invenção coletiva, neste sentido o Bixiga é uma plataforma. Está-se diante de um território negro, produzido por práticas, saberes, cosmologias, formas de sociabilidade que desafiam, portanto, a estrutura urbanística hegemônica. Está-se diante de território negro, que desde o Quilombo Saracura é atravessado por disputas de poder, mas que se opõe ao projeto de cidade branca, no qual a presença negra é tolerada através da dominação das relações de trabalho.

É neste território negro em disputa, que José Celso Martinez Corrêa encena, em 1969, *Na Selva das Cidades*, um texto que trata daqueles que não cabem no horizonte da modernidade. Bertold Brecht escreve-o em 1922, com características expressionistas, que contém caricaturas, deformações de caráter, tom sombrio. Sem o compromisso com a representação naturalista é apresentado em forma episódica, sem o encadeamento linear da ação. O autor cria imagens sobrepostas que operam como figuras-sintoma, que agem em contiguidade com a realidade, são como fendas, rupturas e excessos de um sistema social.

Os personagens experienciam cenas de violência físicas, psicológicas e morais (Mostaço, 2016). Em cena dois migrantes, o primeiro o jovem Garga, um migrante do interior e funcionário de uma biblioteca de empréstimos; o segundo Shlink, rico malaio e negociante de madeiras, que assedia Garga para que venda suas opiniões sobre os livros. Por não querer vender sua opinião, os dois protagonistas entram em uma luta metafísica de desejo e repulsa. Acabam por trocar de posições sociais: Garga torna-se comerciante e Shlink, um miserável e que assombra Garga. Digladiando-se na contradição existencial entre liberdade e amarras sociais. As relações de classe estão em primeiro plano (Cronan, 2017), mas Brecht mostra com objetividade o índice racial quando Shlink afirma ser indigno devido à sua cor (Brecht, 1987,

p. 37). Ao final, Shlink é perseguido por uma multidão racista. O que o autor mostra é que independente de sua posição social, mesmo que haja a possibilidade de ascensão, a raça permanece como marca estigmatizante que não cabe no horizonte do homem moderno universal.

Horizonte este em que Brecht situa a peça. Na Chicago de 1912, então símbolo das promessas do modernismo, a cidade dos arranha-céus da geração da Escola de Chicago, e reconstruída sobre as cinzas do incêndio de 1871, que praticamente a destruiu, quando suas construções ainda eram, em sua maioria, de madeira. Foi nesta na reconstrução que ganhou características modernas. Na cidade moderna de prédios de aço e vidro, o dramaturgo revela uma outra cidade, paralela, quase seu avesso: suja, marginal, a cidade dos trabalhos considerados degradantes, ordinários, a cidade dos migrantes, dos vagabundos, dos despossuídos. Pode-se interpretar que o autor cria uma estrutura imagética incendiária no sentido conceituado por Didi-Huberman (2012) que evidencia aqueles que sustentam a “civilidade”, entretanto que não cabem no paradigma moderno.

Essa dualidade estrutural entre a imagem do progresso e da realidade marginal, é um elemento que José Celso logo identifica como caminho para a encenação, trazendo ao palco a vida acontecida no Bixiga e cindida pela construção do Elevado João Goulart, o Minhocão, à época da encenação. Em São Paulo, a estreia da peça ocorreu em 1969, em um contexto de devastação política sob o endurecimento do regime militar, marcado pelo AI-5 e a cidade passava por reformas de reconfiguração da malha viária. O Bixiga, vê-se retalhado por obras por obras de grande impacto: a construção da ligação Leste-Oeste, que escavou, fragmentou e dilacerou o território.

No Bixiga ocorreram duas importantes montagens que representaram um divisor de águas no sentido da ocupação do espaço cênico, ambas com direção de Victor Garcia e produção de Ruth Escobar. Em *Cemitério de Automóveis*, texto de Fernando Arrabal, montado em 1968, utilizou-se o espaço efetivo de oficinas mecânicas localizadas na Rua 13 de Maio, sua ocupação organizou-se através de passarelas em três paredes ao fundo de um praticável central. Todo o espaço arquitetônico e cênico estava cercado por uma enorme massa de ferro velho, movida através de roldanas pela cenotécnica, provocando ruídos, a ideia era envolver o espectador por todos os lados, que podia girar suas cadeiras e selecionar seu campo de visão em meio à simultaneidade de ações. Portanto, rompe-se com a ideia canônica de que o espectador teatral deve ter o olhar recortado e controlado pela encenação. No ano seguinte, em *O Balcão*, texto de Jean Genet, houve a demolição interna do teatro Ruth Escobar, criando-se um grande vão onde foi possível construir um espaço cilíndrico de aproximadamente 20 metros de altura, e estrutura metálica. Os espectadores ficavam, em vários níveis, como em varandas, em volta de um espaço central onde a cena corria. Neste espaço as maquinarias propostas subiam e desciam durante a própria ação do espetáculo, os atores e atrizes flutuavam neste cilindro central (Garcia, 2012; Neves, 2012). Estes dois trabalhos inserem-se num contexto de interesse em atingir a plateia pelos sentidos e não pela racionalidade, uma forma de enfrentamento à ditadura através das metáforas propostas por Victor Garcia, trazidas pela performatividade do espaço e pelos efeitos poéticos da encenação, antecipam uma lógica imersiva do espaço, que será colocada em dialética com a cidade através da arquitetura cênica de Lina Bo Bardi:

[o Bixiga] era um bairro fantástico, marginal. Tinha milhões de bocas, uma marginália incrível! Um mundo de cortiços, rasgados de repente por esse Minhocão, esse viaduto que partiu as ruas ao meio e devastou tudo... Me dava a sensação de que o que acontecia com o mundo, com a gente, acontecia também naquele bairro lá, que estava sendo entulhado de lixo. [...] Então tinha aquele lixo lá no Bexiga sendo

removido e aliás sendo substituído por um outro: o Minhocão, que passa hoje em frente à porta do teatro. E tinha o lixo de dentro do teatro também: a Lina Bardi, que fazia a cenografia da *Selva*, pegava o lixo do Bexiga e trazia para o palco. Tanto que a gente não pagou quase nada para o cenário. Ela saía feito uma doida no meio da rua: ‘Que bonito! Que maravilha!’ Os maquinistas pensavam que a mulher estava maluca; ela catava o que havia de mais sórdido, tirava e botava no cenário. (Corrêa, 1998, p.168)

É neste ambiente artístico, político e urbano que Lina Bo Bardi propõe uma espacialidade cênica que também escapa às noções tradicionais de cenografia. Remodela o projeto de Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, retira cadeiras e o palco giratório, para colocar um ringue entre duas plateias. Mas, a violência eleva-se exponencialmente pelo uso de elementos das obras do Minhocão: entulhos, tábuas, lixo e equipamentos. Em uma atmosfera de ruína e caos, ao fim de cada cena, elementos cenográficos são violentamente quebrados (Fig. 1), para depois serem refeitos e novamente destruídos no próximo espetáculo (Garcia, 2012; Mostaço, 2016). Ao criar um espaço envolvente, coloca o espectador em situação, seu corpo também participa da performance, assim mostra a impossibilidade de neutralidade diante da luta e da supressão dos direitos civis. Mas quem tem direito de revolver os escombros da construção do Minhocão? Apenas uma artista, informada dos movimentos estéticos de vanguarda, pode fazer do lixo um estatuto de arte, ao mesmo tempo em que coloca os maquinistas, trabalhadores artesãos do teatro, atônitos diante de sua ação. Lina faz um procedimento performático, produz, promove e traz em evidência a violência do urbanismo hegemônico, transformando o palco em testemunho vivo, retrato do seu tempo. Aqui a imagem arde, no sentido de Didi-Huberman (2012), não como representação da destruição, é a destruição em si, atuando de forma sintomática ao expor a violência sem explicá-la como uma narrativa linear, mas como sobreposição de camadas de histórias da cidade e histórias do teatro, num gesto arqueológico.

**Figura 1**

Fotografia da encenação – Teatro Oficina, São Paulo.



Fonte: Bardi, 2008.

Ao serem violentamente quebrados os objetos ao final de cada cena, e refeitos para o espetáculo do dia seguinte, mostra-se um moto-contínuo do bairro: demolição, obra, construção, demolição. Não há solução, mas um ato de repetição. Neste sentido o conceito de sintoma, elaborado por Didi-Huberman (2012) a partir de Walter Benjamin, pode ser articulado e sobre a cenografia: a imagem produz ao mesmo tempo sintoma, “interrupção no

saber” e conhecimento “interrupção no caos” (Didi-Huberman, 2012, p.214), ou seja, sem a explicação da violência, mas com a sua sublevação como conflito indissolúvel. O ciclo de destruição não explica a violência urbana no território, mas expõe a contradição do progresso com os escombros no palco, Lina Bo Bardi traz para o espectador o desconforto para a cena, sem organizá-lo narrativamente, mantendo-o em estado de tensão.

Seguindo o mesmo raciocínio, observa-se nas paredes do teatro o slogan da prefeitura “São Paulo, cidade que se humaniza”, expressão do racismo institucional que trata certas áreas como inabitáveis (Simone, 2019), dignas de um processo de “humanização” ou “modernização”. A mesma estrutura de discurso institucional reaparece décadas depois, em 2022, quando o território é atravessado novamente. Para as obras do metrô a Escola de Samba Vai-Vai, que ocupava uma quadra na Rua São Vicente há mais de 50 anos, foi desapropriada e demolida pela segunda vez. A primeira demolição foi em 1969, quando a escola se localizava na Rua 14 de julho, para a construção do Minhocão (Bastos; Gomes, 2022). Ora, o que estas duas demolições representam? Se a cidade é fundamentalmente um artefato humano, construída em várias camadas de tempos, espaços, a partir dos recursos sociais e culturais possíveis, então a cidade é um acervo e toda demolição, uma espécie de seleção arquivística. O que foi demolido, neste caso, foi parte relevante da memória negra, da prática cultural e local de pertencimento da comunidade que ali se organiza e identifica. Mais uma vez, como afirma Didi-Huberman (2012, p.211): o arquivo é cinza não apenas pelo tempo que passa, mas por tudo aquilo que ardeu ao seu redor, portanto, essas destruições são atos deliberados de um tipo de urbanismo hegemônico branco. A ausência da Vai-Vai no Bixiga, não é uma lacuna acidental, é uma produção, resultado de um discurso sobre aquilo que pode existir, viver e principalmente aquilo que o poder deseja que morra.

Há uma desigualdade arquivística e visual entre os dois casos. Por exemplo, quando se pesquisa sobre o incêndio do Teatro Oficina, de arquitetura de Joaquim Guedes, ocorrido em 1966, encontra-se rapidamente duas fotografias que entraram para a cultura visual da história do teatro brasileiro: a primeira é de José Celso em pé sobre os escombros; a outra, a classe teatral reunida junto às cinzas. Em 1967, o teatro já havia sido reerguido, agora com projeto de Flavio Império e Rodrigo Lefèvre. Em contraste, há poucas imagens divulgadas sobre o primeiro despejo da Vai-Vai, em 1969, verifica-se que pesquisas como de Flávia Santana (2024) e do *Movimento Saracura Vai-Vai*, recuperam imagens do Bixiga negro, mas sua divulgação ainda não produziu um repertório visual capaz de criar senso de memória coletiva. Essa assimetria não é acidental, confirma que o apagamento da memória negra é um ato deliberado.

Ironicamente, quando derrubam a Vai-Vai, em 2021, nas escavações para a construção da estação do metrô, emergem objetos arqueológicos que remetem ao Quilombo Saracura, descoberta de grande relevância para contar a história da população negra no bairro, comparável ao Cais do Valongo no Rio de Janeiro e ao Quilombo de Palmares em Alagoas. Porém, em um primeiro momento, os mesmos foram negligenciados pelo Estado e pelo IPHAN, instituição responsável pela proteção do patrimônio histórico, a despeito de documentos históricos que comprovaram a presença de um quilombo no Bixiga (Carvalho; Bastos, 2024) e das condições físico-geográficas e sociais que se relacionam com modos de vida afrodiáspóricos incorporados à paisagem (Carvalho 2012; 2015). Contudo, outra vez o território é atravessado pelos dispositivos de poder e racialidade, mas os achados arqueológicos desvelam materialmente aquilo que mais uma vez se deseja destruir (Santana, 2024). Portanto, os achados do Quilombo Saracura, não podem ser compreendidos apenas como vestígio, evidenciam o Bixiga como “plataforma” (Simone, 2019) de práticas cotidianas persistentes de uso do espaço e de sociabilidade. O desvelo destes fragmentos heterogêneos

cruzados às práticas do presente produz imagens ativas que operam como montagem no sentido de Didi-Huberman (2012).

Frente à ausência de reconhecimento oficial, ocorre a mobilização social através do coletivo *Mobiliza Saracura Vai-Vai*, com o objetivo de atuar sobre as diretrizes da pesquisa arqueológica, estabelecer diretrizes pedagógicas, sobre este sítio de aproximadamente 4,5 mil metros quadrados com mais de cem mil artefatos coletados<sup>1</sup>. Entre a grande variedade de materiais há objetos que revelam a presença negra, de quilombos e de rituais associados às religiões de matrizes africanas (Fig.2). Sem essa ação política, social e cultural, a associação dos vestígios ao território negro do Bixiga seria descartada, evidenciando mais uma tentativa de apagamento do urbanismo branco hegemônico. Evidenciou-se que a rapidez e força dessa articulação reafirmam a capacidade histórica de resistência e organização do território negro no bairro (Brito; Mendonça; Rolnik, 2023).

O cruzamento entre o Teatro Oficina e o Quilombo Saracura não se dá apenas por estarem no mesmo bairro, mas pela resposta política contra as violências institucionais. Entretanto, a proximidade entre os dois eventos não pode apagar uma distinção fundamental entre eles. *Na Selva das Cidades* responde à violência do urbanismo e ao endurecimento da ditadura, sem racializar o território. O Bixiga neste caso é material e contexto para incidir estética e politicamente sobre o autoritarismo de Estado.

#### Figura 2

Registros da representação do orixá Exu, conchas e fios de conta, encontrados na escavação.



Fonte: Santana, 2024

Já o *Movimento Saracura Vai-Vai* opera em outro registro: reivindicar os achados como pertencentes ao Quilombo Saracura, busca não apenas preservar o patrimônio arqueológico, mas afirmar que o Bixiga é, desde sua origem, território negro de liberdade. Para Abdias Nascimento (2019, p.281), quilombo tem um sentido político abrangente, de resgate da liberdade e dignidade, que aparece também como organizações associativas “permitidas” e “toleradas” pela branquitude, tais como agremiações, irmandades, escolas de samba. Quilombo, para Beatriz Nascimento (2021) é um contínuo histórico, no sentido de resistência cultural, racial, no qual os laços ancestrais encontram-se revigorados:

A importância dos ‘quilombos’ para os negros na atualidade pode ser compreendida pelo fato de esse evento histórico fazer parte de um universo simbólico em que seu caráter libertário é considerado um

impulsionador ideológico na tentativa de afirmação racial e cultural do grupo. (Nascimento, 2021, p.109)

No filme *Ôri* (Gerber, 1989), com roteiro e narração de Beatriz Nascimento e direção de Raquel Gerber, mostra-se a escola de samba Vai-Vai (sede Rua São Vicente) e faz-se essa relação entre quilombo e o samba. Se a escola de samba é o quilombo do século XX, sua demolição e os achados arqueológicos são camadas de um mesmo arquivo. O que se encontra sob a terra daquilo que o urbanismo hegemônico quis apagar, é aquilo que emerge como memória e ancestralidade negra. Os achados arqueológicos do Quilombo Saracura conferem mais uma camada de matéria e concretude à da história da presença negra no bairro, uma experiência de mundo que o arquivo oficial, a ideologia hegemônica insiste em negar, mas que é fundamento da própria cidade.

Em audiência pública ocorrida em 24 de setembro de 2025, ficou evidente o desconforto dos representantes do Consórcio e da administração pública diante das colocações do coletivo *Mobiliza Saracura Vai-Vai*. Esse desconforto faz perguntar: o que significa a comprovação material de um quilombo no século XXI, no centro da maior metrópole da América Latina? Os achados arqueológicos são documentos históricos e comprovação material do quilombo como contínuo histórico, no sentido de Beatriz Nascimento (2021): não são matéria inerte, eles ardem evidenciando sua continuidade. Neste contexto de disputa territorial, a atuação do *Mobiliza Saracura Vai-Vai*, ativa-os como prática de luta política (Nascimento, 2019), mesmo que a violência urbana irrompa a todo instante, soterrando, demolindo, negligenciando. Em consequência, o quilombo e a luta pela autodeterminação não cessam, resistem ardendo das cinzas.

### **Considerações Finais:**

Os estudos de caso, *Na Selva das Cidades*, em 1969, e os achados arqueológicos do *Quilombo Saracura*, em 2022, não se equivalem, mas revelam que o bairro do Bixiga, historicamente marcado por processos de exclusão e violência institucional, constitui-se simultaneamente como território de resistência e reinvenção. Partilhando do mesmo horizonte: emergem de destruições promovidas pelo urbanismo hegemônico. Este artigo tentou evidenciar que estas destruições não produzem apenas ruínas, mas também arquivos (lacunares, fragmentários e ardentes). Observou-se aquilo que o poder público considera inabitável, transforma-se em método para operar mundos, no sentido proposto por Simone (2019), quando fragmentos de vidas quebradas e de infraestruturas rotas tornam-se matéria de produção de conhecimento, arte, experiência de vida e de afirmação política. Estes fragmentos, quando articulados como montagem (Didi-Huberman, 2012), reacendem potências espirituais relacionando-se aos achados do Quilombo Saracura.

Há uma desigualdade dos arquivos visuais dos dois eventos. Uma assimetria entre a produção arquivística do Teatro Oficina e a de imagens que revelam o Bixiga Negro, mostrando que não há relação pacífica e apaziguada no território, nem uma síntese que amalgame os dois eventos numa tentativa de fundi-los, mas antes estão colocados em um campo de tensão. Se a encenação de José Celso e a arquitetura cênica de Lina Bo Bardi respondem artisticamente à violência urbana, sem racializar o território, o *Movimento Saracura Vai-Vai* nomeia e dá lastro histórico, material e político ao Bixiga como quilombo urbano, reafirmando a presença negra como fundamento da história da cidade, não apenas como herança paralisada do passado, mas como prática política de organização e liberdade (Nascimento, 2019) e continuidade viva em que o quilombo se configura como contínuo histórico de resistência cultural e racial, no qual os laços ancestrais permanecem revigorados (Nascimento, 2021).

Há uma homologia, para além da territorial, que fundamenta o método adotado. Tanto na arquitetura cênica de Lina Bo Bardi como nas ações do coletivo *Mobiliza Saracura Vai-Vai*. Ambos lidam com materialidades de ordens distintas, articuladas sem síntese, de certa maneira operam também por montagem, no sentido de Didi-Huberman (2012). A diferença é que Lina o faz enquanto gesto estético, já o *Movimento Saracura Vai-Vai* o faz como necessidade de luta política para sobrevivência e reconhecimento da memória negra no bairro, esta assimetria torna a homologia mais precisa. Se Lina lida com materiais construtivos, restos de peixe e o próprio texto de Brecht, o *Movimento Saracura Vai-Vai* lida com achados arqueológicos, memória oral, músicas, projetos educativos, caminhadas e ações pelo bairro. Ambos articulam discursos em torno do direito à cidade, no caso do *Movimento Saracura Vai-Vai*, a defesa da memória e permanência negra no bairro.

O Bixiga emerge como um território negro em disputa, onde a arte, a memória e a coletividade tensionam narrativas hegemônicas da branquitude. Se, como lembra Didi-Huberman (2012), as imagens ardem em contato com o real, os achados arqueológicos são presenças ativas que inscrevem forças espirituais e históricas no presente. Neste contexto, arquivos marcados por violências, destruições, lacunas e sobrevivências, tornam-se campo de luta, no qual se revigora o quilombo como contínuo histórico (Nascimento, 2021), animando subjetividades e existências de um Bixiga negro que arde em brasa.

### Notas:

1. Projeto de Educação Patrimonial para o Sítio Arqueológico SARACURA/14 BIS – QUILOMBO DO SARACURA – Contribuição do Movimento Mobiliza Saracura Vai-Vai, protocolado no IPHAN e disponível através do SEI.

Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1QDw2O-YMY\\_7mvtjiNFPZwWQo-rxkvmcD/view](https://drive.google.com/file/d/1QDw2O-YMY_7mvtjiNFPZwWQo-rxkvmcD/view).

Parecer sobre a preservação do sítio arqueológico Saracura/14bis,

Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1ULF0-ih53nWouOgSGgWgZsXnJWzup3TJ/view>

Projeto de resgate arqueológico Sítio Saracura/14 BIS.

Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1yciV7r1I1e0ySdCd-k5hUu\\_ZZ5o4Hllh/view](https://drive.google.com/file/d/1yciV7r1I1e0ySdCd-k5hUu_ZZ5o4Hllh/view)

### Referências

Bardi, L. B. (2008). *Lina Bo Bardi*. Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi; Imprensa Oficial de São Paulo.

Bastos, R. L., & Gomes, C. (2022, 13 de setembro). Próxima estação: Saracura Vai-Vai. *Folha de S.Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2022/09/proxima-estacao-saracura-vai-vai.shtml>

Brecht, B. (1987). Na selva das cidades. In *Teatro completo* (Vol. 12). Paz e Terra.

Brito, G., Mendonça, P. R., & Rolnik, R. (2023). Territórios de exclusividade branca: Segregação, negação e enfrentamento do racismo no planejamento urbano da cidade de São Paulo. *Revista Brasileira de Direito Urbanístico (RBDU)*, 9(17), 35–59. <https://biblioteca.ibdu.org.br/direitourbanistico/article/view/890/636>

Carvalho, P. M. (2012). *A travessia atlântica de árvores sagradas: Estudos de paisagem e arqueologia em área de remanescente de quilombo em Vila Bela/MT* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo].

Carvalho, P. M. (2015). A travessia atlântica de árvores sagradas: Etnoarqueologia e estudos de paisagem no quilombo do Boqueirão – Vila Bela/MT. *Teoria e Sociedade*, 23(1).

Carvalho, P. M., & Bastos, R. L. (2024). Sítio arqueológico do Quilombo Saracura: A insurgência do movimento negro pelo direito à memória na cidade de São Paulo. *Revista de Arqueologia*, 37(2), 81–101. <https://doi.org/10.24885/sab.v37i2.1159>

Corrêa, J. C. M. (1998). *Primeiro ato: Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958–1974)*. Editora 34.

Cronan, T. (2017). Class into race: Brecht and the problem of state capitalism. *Critical Inquiry*, 44(1). <https://doi.org/10.1086/694165>

Didi-Huberman, G. (2012). Quando as imagens tocam o real. *Pós*, 2(4), 204–219. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/download/15454/12311/42901>

Garcia, L. L. (2012). *Flávio Império: Desenho de um percurso* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas].

Gerber, R. (Diretora). (1989). *Ôri* [Filme]. Angra Filmes.

Mbembe, A. (2018). *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. n-1 edições.

Mostaço, E. (2016). *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. Annablume.

Nascimento, A. (2019). *O quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista* (3ª ed. rev.). Editora Perspectiva; Ipeafro.

Nascimento, B. (2021). *Uma história feita por mãos negras: Relações raciais, quilombos e movimentos* (A. Ratts, Org.). Zahar.

Neves, J. del R. V. (2012). *O teatro de Victor Garcia: A vida sempre em jogo*. Edições SESC SP.

Rolnik, R. (1989). Territórios negros nas cidades brasileiras: Etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro. *Revista de Estudos Afro-Asiáticos*, 17, 1–17.

<https://raquelrolnik.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/04/territc3b3rios-negros.pdf>

Santana, B. (2024). *Fotografia da visita técnica do grupo de pesquisa GEPRETAS* [Fotografia não publicada]. Instituto Federal de São Paulo.

Santana, F. S. (2024). *Bixiga quilombo presente* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo].

Simone, A. M. (2019). O inabitável. *Eco-Pós*, 22(3), 9–20.

<https://doi.org/10.29146/eco-pos.v22i3.27411>