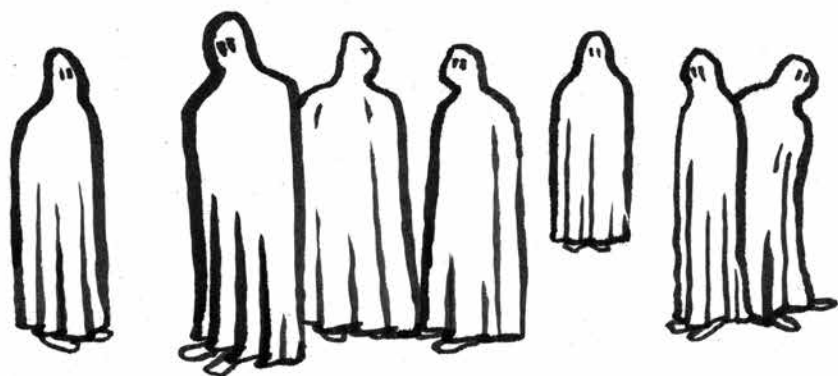
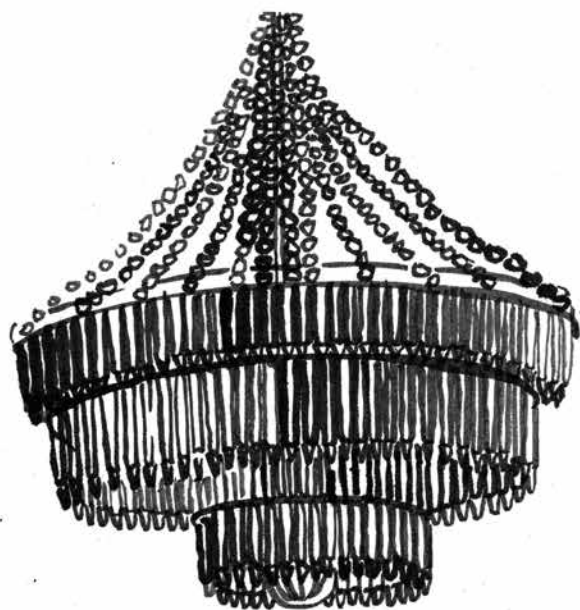




PANAPANÃ

textos . Carla Zaccagnini

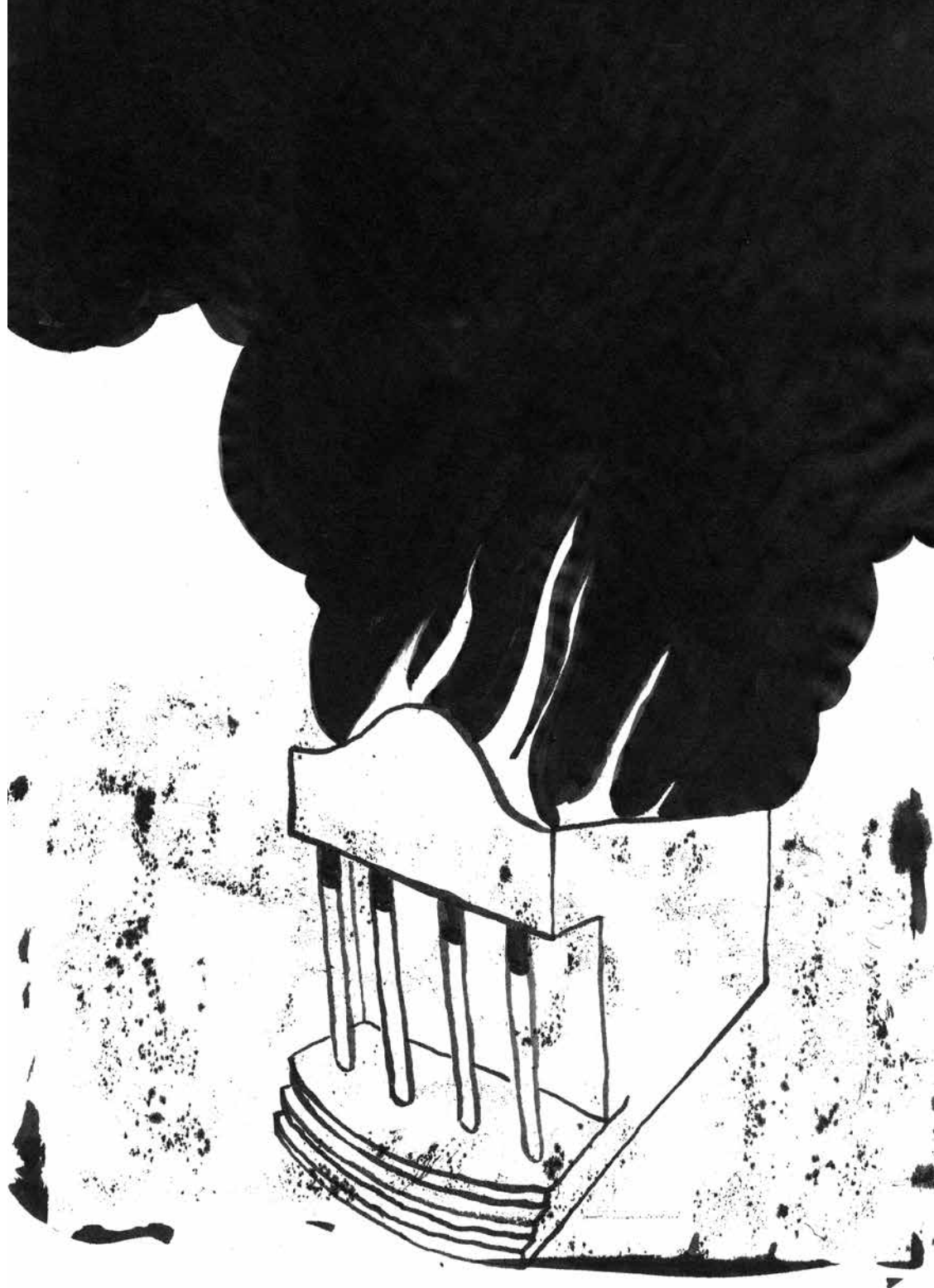
desenhos . João Loureiro

contracapa . Benjamin Seroussi

Uma das muitas coisas que costumam dizer sobre a Vila Itororó é que alguns ornamentos de suas construções vieram do Teatro São José, demolido em 1924. As carrancas que decoram uma das fachadas podem ser vistas em fotos desse teatro; dizem também que os capitéis das colunas do palacete teriam vindo de lá, mas isso não se sabe.

O que sei é que a história dos teatros em São Paulo é permeada de holofotes e também de outros lampejos. O primeiro teatro de que se tem notícias na cidade ficava nos baixos do Palácio do Governo, no Pátio do Colégio. Chamava-se Teatro do Palácio e funcionou desde 1811 até 1860, quando se ordenou que fosse destruído por risco de incêndio. Existiu um primeiro teatro de nome São José, que começou a ser construído em 1858 e foi inaugurado em 1864 sem ter sido terminado. Na plateia de chão batido, assistia-se aos espetáculos em cadeiras levadas de casa. Só dez anos depois o teatro ficou pronto: com cadeiras fixas pra 1.253 pessoas, que foram usadas até 1898, quando o prédio pegou fogo. Um outro teatro, o Politeana, começou a funcionar em 1892 como circo, depois passou a apresentar companhias equestres e, em seu auge, as companhias líricas. Nele cabiam quase 3.000 pessoas e foi descrito como um amplo barracão de zinco e madeira, em formato circular, de perfeita solidez. Mas se incendiou em 1914 e só sobraram ruínas. O Teatro Colombo, para quase 2.000 pessoas, foi inaugurado em 1908, mas logo no ano seguinte teve seu uso revisto. Funcionou como cinema desde então e até 1957, quando foi interditado; anos mais tarde, foi consumido pelo fogo.

Mesmo na ausência de labaredas, o destino dos nossos teatros costuma ser breve e algo trágico. Como o do Teatro do Batuíra, por exemplo, construído por um português de mesmo nome, radicado no Brasil desde a juventude. Dizem que foi vendendo jornais e charutos que Batuíra juntou dinheiro para construir esse pequeno teatro de 200 lugares. Quantos anos de jornais diários terá precisado vender para construir um teatro? O teatro ficou só dez anos em funcionamento: 3.653 dias, calculando três anos bissextos. Ficava no número 10 da rua Cruz Preta, entre a rua do Jogo de Bola e a rua da Freira — assim eram os endereços da cidade então. O Provisório Paulistano, com esse sugestivo nome, foi aberto em 1873 e fechou em 1878. Durou cinco anos sendo provisório. Em seguida, foi o Ginásio Dramático, por uma



década, depois o Minerva, que durou menos de quatro anos e, por fim, o Apolo, que deve ter durado três. O prédio foi demolido em 1898. Mas insistiram: sobre o mesmo terreno foi construído o Teatro Santana. Inaugurado em 1900, esse teatro era cheio de luxo e modernidade. Tinha entradas diferentes para artistas e público; tinha iluminação elétrica e a gás; tinha camarotes e plateia; tinha cadeira com acento de palhinha, como os mais modernos teatros europeus. Tudo isso foi usado por apenas 12 anos. Em 12 de janeiro de 1912, o prédio foi desapropriado e demolido para a construção do viaduto Boa Vista — uma vista melhor que a de camarote, devia ser.

O nosso Teatro São José foi inaugurado em 1909, no Morro do Chá. Em 1920, foi comprado pela Light, que o demoliu para construir seus escritórios, o prédio que mais tarde seria ocupado pelo Shopping Light (para cada tipo de luz, há sempre um tipo de sombra). Desde o início, foi curiosa a escolha desse lugar para a construção de um novo teatro, em frente às obras já avançadas do Teatro Municipal. O Municipal estava em fase de acabamento quando o São José inaugurou, com 2.000 lugares, um dos maiores palcos que São Paulo já teve e poço de orquestra para 70 músicos. Era 28 de dezembro, o dia seguinte ao da data anunciada para a estreia. A sala foi se enchendo e podiam se ouvir todos os sons que antecedem o silêncio: o ruído das roupas, dos passos, da tosse, do peso nas cadeiras, dos cochichos somados. As cortinas se abriram e soou primeiro o hino nacional, depois o prelúdio de *O Guarany*, de Carlos Gómez, e, por último, a ópera *Gueisha*, de Haren Hallow e Sydney Jones. Eu também nunca tinha ouvido falar dessa ópera ou de seus autores, mas *O Guarany* sim, o conhecemos todos. É o do programa de rádio *A voz do Brasil*: Taaan-taaan-tararaan-taaan...

A noite correu sem grandes surpresas, nos dois sentidos de “grandes” e “surpresas”. Não teve discursos. Não teve brindes. Não teve flores. Durante o próximo um ano e meio, apresentaram-se no teatro uma série de companhias internacionais: companhias dramáticas, companhias líricas, companhias de óperas, operetas, óperas bufas, óperas cômicas e zarzuelas, o mágico Watr e o transformistas Donnini.

O Teatro Municipal também foi inaugurado com um dia de atraso, em 12 de julho de 1911. Perdeu a simetria da data prevista —11/7/11—, mas teve flores, brindes e discursos. E teve, também, a partir de então, toda a atenção da crítica e a afluência do público. Após uma curta temporada com elencos de segunda linha assistidos por plateias reduzidas, o Teatro São José viu-se obrigado a alugar partes de suas

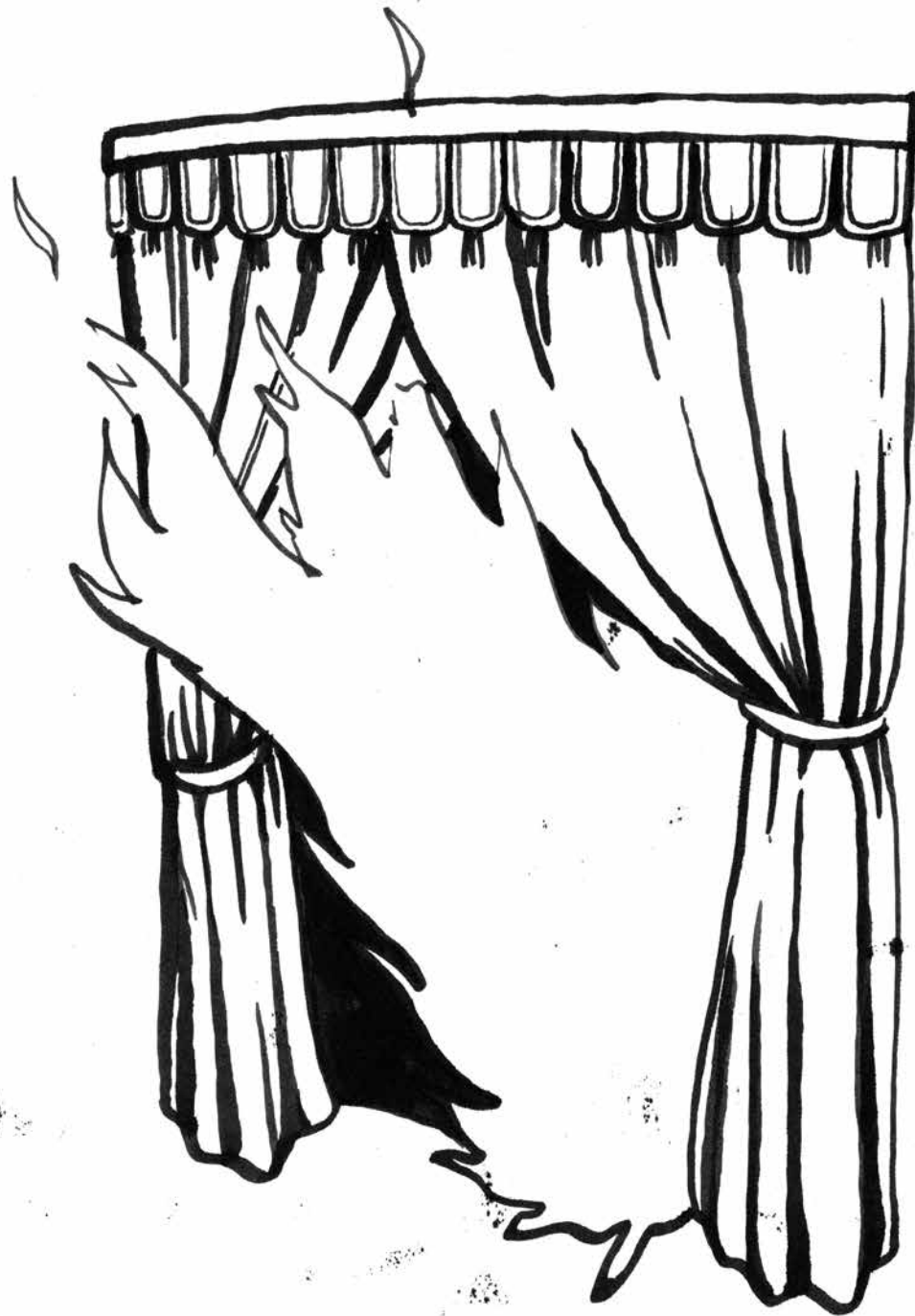
dependências: as salas de administração e comparsaria, os camarins e as salas de espera começaram a ser ocupados por pequenas lojas, ateliês, oficinas de alfaiates e costureiras, quartos para encontros amorosos e residências. O teatro foi sendo dividido, adaptado, ocupado de outras formas, visitado em outros horários. Tinha até quem morasse ali! Já pensou, morar dentro de um teatro? Cada cena sem ensaio, ecoando ou contrastando com a memória das peças. Será que os encontros amorosos aconteciam nos camarins espelhados? Será que as roupas costuradas ali carregavam o poder quase mágico das fantasias?

A Vila Itororó repetiu algo dessa história: também foi sendo dividida, adaptada, sublocada. Parece que algo da memória fica gravado na matéria, nas carrancas, nos escombros. De alguma forma, a vida vai ficando entranhada no espaço, aninhando-se nas frestas. O espaço determina os hábitos e condiciona ações, sabemos, mas os hábitos também podem subverter o espaço, assombrá-lo. O lugar do fogão está dado, mas, se a família cresce e não cabe, a cozinha pode se mudar para fora. Ouvi dizer que alguém morava assim na Vila, cozinhando ao ar livre. Não posso deixar de pensar que a Vila Itororó tinha algo de teatro, que essa pessoa cozinharía mesmo sem fome para que os vizinhos não soubessem que ela tinha ficado sem jantar, porque era o ato que se esperava às 19:30.

Em 1919, quando Francisco de Castro aprovou na prefeitura o projeto final do palacete, as cortinas do Teatro São José deixaram de se abrir, as cadeiras já não se aqueciam e o poço de orquestra era só silêncio. Apenas as salas laterais, secundárias, do teatro, é que tinham vida. No ano seguinte, a Light comprou o prédio e deu 60 dias para os inquilinos deixarem o lugar. Madame Ravidadt, a inquilina do teatro que alugava seus quartos para os tais encontros breves, foi obrigada a sair em 30 dias. Como se o que é breve fosse mais facilmente nômade. As ações de despejo também se repetiram na Vila, várias décadas mais tarde. Depois de anos de luta, os moradores foram obrigados a sair para a instauração de um centro cultural, esquecendo que as carrancas que agora veem esse espaço esvaziado já tinham visto um teatro funcionar, sendo habitado por todas aquelas formas. E já tinham até deixado de ver, quando a fachada do teatro foi coberta por painéis de propaganda que anunciavam uma fábrica de cimento. Esta cidade anda em círculos!

Foi o escritório Ramos de Azevedo quem fez a demolição do Teatro São José, em 1924. O entulho do teatro serviu para aterrar a área em que, no ano seguinte, o mesmo Ramos de Azevedo começaria

a construir o Mercado Central de São Paulo. Parece significativo que esse teatro que está na Vila esteja também ali embaixo. Talvez com mais 100 anos de caminhada intensa, dos passos pesados dos carregadores, dos passos indecisos dos fregueses, o piso se desgaste e o chão vá se abrindo, deixando aparecer um pouco das ruínas desse teatro. Ou não, talvez tudo venha a ser destruído por alguma catástrofe. E daqui a 500 anos, um possível arqueólogo fazendo possíveis escavações fique surpreso ao encontrar, no mesmo sítio, restos de uma casa de espetáculos e de um mercado de frutas, sem saber que os dois nunca estiveram vivos ao mesmo tempo. O que pensaria esse mesmo arqueólogo do futuro ao escavar a Vila Itororó?



2

De todas as atrações que pisaram o palco do Teatro São José — quando ainda era o Teatro São José — e que talvez tenham sido vistas por esses mesmos mascarões que nos olham agora na Vila Itororó, há uma que nos interessa especialmente: o transformista Donnini. Ele foi comico, cantor, ventríloquo, prestidigitador, músico definido como excêntrico, e transformista.

O transformismo é um gênero teatral inventado por Leopoldo Freggoli, italiano assim como Donnini (e como meu avô, poderíamos dizer). E a ideia, tal e qual o nome indica, é a de que o ator se transforma. Ele assume sozinho os diversos personagens de uma peça. Existe um transtorno neuropsiquiátrico chamado “síndrome de Freggoli”, em referência ao inventor desse gênero teatral. Quem sofre dessa síndrome pensa que uma pessoa é outra, ou que todas as pessoas são a mesma.

No palco, a mágica, digamos, está na velocidade quase incrível — e na maestria — com que o ator consegue encarnar cada um desses personagens. Quanto mais diferentes, mais surpreendente. É como se o interesse da peça não estivesse nos personagens que se mostram, nas relações que estabelecem e nas ações que performam, e sim no momento da transformação. Esse momento em que o ator está escondido, sem ser nem uma coisa nem outra. O centro do palco era ocupado por um biombo e, atrás deste biombo, um ou dois assistentes esperavam para trocar a roupa, a peruca, os sapatos, a maquiagem, as próteses e os acessórios. De modo que entrava de um lado uma gueixa e saía do outro um toureiro; entrava de um lado um pirata e saía do outro uma dama; um médico e um cavaleiro; um vagabundo e uma lavadeira; uma freira e um juiz; um soldado e uma vedete. Era como uma metamorfose, em sentido figurado, claro: a cada vez, o ator ficava irreconhecível.

Metamorfose quer dizer transformação. É um termo muito usado em zoologia, um terreno que aqui também nos ocupa, para falar de uma mudança de forma e estrutura pela qual passam alguns animais, entre a fase de larva e a fase adulta. Lembremos do girino e do sapo, por exemplo. A metamorfose pode ser completa ou incompleta. Na que se diz completa, há uma clara diferença entre o adulto e a larva. Lembremos novamente do sapo e do girino. Não, pensando bem, o sapo não. Porque, além do ovo, da larva e do adulto, é preciso que exista a pupa para ser uma metamorfose completa, e acho que girino não faz casulo. Pensemos na borboleta. Pense na borboleta.





3

Desde a primeira vez que visitei a Vila Itororó, fiquei tentando imaginar como é que se vivia em cada uma daquelas casas. Ou melhor, como é que se sobrepuseram as vidas em cada uma daquelas casas. Como é que uma família depois da outra foi organizando os espaços, transformando, a cada vez, os ambientes vazios em uma casa inédita, única, mas também igual às anteriores. Era como se eu pudesse ver uma sobreposição de tempos. Como se todos os fantasmas estivessem vivendo juntos. Esbarrando-se ao tentar repetir os mesmos passos de sempre, desviando cada um dos seus próprios móveis.

No palacete, adormeci os fantasmas até ficar na casa vazia. Quis supor como ela tinha sido projetada, para que havia sido pensado cada aposento. Imaginei como eram os primeiros móveis que haviam ocupado cada quarto. Que cor de madeira eles tinham, que cheiro, e como estariam dispostos. De vez em quando, um fantasma acordava, levantava-se do beliche ou da cadeira do dentista, ligava a televisão — em branco e preto ou colorida — ou o rádio de pilha. Depois se aquietava de novo, voltava para o seu tempo, e me deixava na casa vazia.

Não dá para dizer que são muitas, mas são várias e desconstruídas as histórias de Francisco de Castro sobre os seus desejos por trás da construção da Vila Itororó e sobre a sua maneira de habitar o palacete. Ele não morava, como de início suspeitei, no terceiro andar, o mais alto, e sim no primeiro. O terceiro andar era alugado por um amigo seu, José Pires do Rio, que, apesar do nome, foi prefeito de São Paulo. No térreo e no segundo andar, não morava ninguém. Dizem que o térreo era usado apenas para o armazenamento de bebidas, especialmente vinhos importados. E que o segundo andar era reservado para as festas íntimas que Francisco de Castro e José Pires do Rio organizavam juntos. Dizem que bebia-se muito vinho importado nessas festas íntimas. E também que reuniam mulheres de quereres caros e outros luxos que teriam levado à ruína o empreendedor Francisco de Castro.

No térreo do palacete, como na maioria dos térreos, as janelas estão à altura dos olhos. O primeiro e o terceiro andar são circundados por varandas que permitiam andar em volta de todos os aposentos, e olhar para dentro se a curiosidade mandasse. O segundo andar era, portanto, o único que só se via de longe, num palacete localizado no centro do terreno e com uma arquitetura incomum, que lhe dá um ar teatral,

reafirmado, talvez, pelos materiais trazidos do Teatro São José, que tanta fantasia já tinham visto.

Imaginemos ler jornal na varanda de manhã ou receber alguém no final da tarde, para tomar um *bourbon*, os vultos passando pela janela cada vez que alguém se levanta para encher novamente o copo. Imaginemos os barulhos de pratos e talheres, e as luzes da cozinha que se acendem. Ou outros sons que ouvimos ou deixamos de ouvir quando a luz do quarto se apaga. O palacete é um palco, cada passo é uma cena, e o terreno todo é como um anfiteatro. Talvez por isso essas possíveis festas no segundo andar, por trás das janelas inacessíveis, tenham criado essas narrativas um pouco mitológicas. Talvez para desviar a atenção, ou para compensar a falta de entretenimento para o espectador, as paredes externas do segundo andar foram decoradas por pinturas. Uma delas retratava a primeira missa do Brasil. A outra representava a primeira travessia aérea do Atlântico Sul. Parece que Francisco de Castro gostava de inaugurações.

A primeira missa que se ouviu nestas terras foi celebrada por um português, Henrique de Coimbra, no dia 26 de Abril de 1500, um domingo. Foi em uma praia que, não sei desde quando, chama-se Coroa Vermelha, em um lugar que ficou conhecido como Santa Cruz Cabralia. Santa Cruz, talvez, pela missa. E Cabralia, claro, por Cabral. Foi um Cabral também, um outro, quem fez essa primeira travessia aérea do Atlântico Sul. Talvez nem tivesse pensado nisso, se não fosse o sobrenome.

Esse segundo Cabral, Sacadura Cabral, entregou ao Ministro da Marinha um requerimento em que se propunha a fazer a travessia aérea Lisboa-Rio de Janeiro, em 26 de maio de 1919. No mesmo dia, outro aviador, vindo em sentido contrário, fez uma escala em Lisboa, antes de chegar dos Estados Unidos à Inglaterra, completando a primeira travessia aérea do Atlântico. Talvez Cabral nem teria pensado nisso se não fosse o colega. Difícil dizer. Atravessar o Oceano Atlântico num aparelho mais pesado que o ar era sonho de muitos anos para os pilotos mais aventureiros. A história da aviação é cheia de aventureiros, desde os primeiros que olharam um pássaro ou uma borboleta, e pensaram: por que não? Mas essa seria uma outra história. Na carta que entregou ao ministro, Sacadura Cabral dizia que o seu propósito era o progresso da aviação e o estreitamento dos tradicionais laços de amizade entre Portugal e o Brasil.

Uma das coisas mais difíceis, numa travessia como essa, é que em alto-mar não se acendem as luzes. Imaginemos voar sobre o Atlântico.

Tudo é escuridão e o barulho dos motores. Para a travessia desse aviador que talvez tenha influenciado Cabral, 22 navios da marinha americana foram ancorados ao longo da rota planejada, em intervalos de 80 quilômetros. Os navios iluminavam o céu noturno com holofotes, e outros sinais luminosos desenvolvidos para a guerra, mas aplicados também ao teatro e ao espetáculo. Imaginemos voar sobre o Atlântico. O mar escuro, o céu escuro. E os facho de luz. A rota de voo desenhada pelos navios. Um mapa em escala real, projetado em escala real, por pontos luminosos que são, na verdade, pesadíssimos navios de guerra posicionados para guiar o voo.

Sacadura Cabral não contou com esse artifício. Ele contou com o auxílio e a companhia do seu ex-chefe e também amigo, o contra-almirante Gago Coutinho. Cabral e Coutinho tinham se conhecido anos antes, em 1907, quando Coutinho chefiava a missão geodésica da África Oriental. Uma missão para mapear e demarcar a província de Moçambique. Talvez nem tivessem pensado nos laços de amizade entre Brasil e Portugal se não fosse essa experiência.

O fato é que Gago Coutinho desenvolveu um novo instrumento de navegação — o sextante de horizonte artificial — que permitiu realizar a travessia sem os navios de balizamento. Não que não houvesse embarcações esperando por eles em cada escala para reabastecer o avião, isso havia, mas não navios para marcar um desenho.

A aeronave foi encomendada na Inglaterra: um hidroavião com motor Rolls-Royce adaptado para uma viagem transatlântica, com a envergadura das asas aumentada e depósitos suplementares de combustível nos flutuadores. Foram compradas três peças iguais. Aliás, por sorte, porque as três se fizeram necessárias para completar a travessia.

O biplano que decolou no porto de Lisboa, com a Cruz de Malta pintada na fuselagem e as armas portuguesas na cauda, foi batizado de “Lusitânia”. Diz-se que, além das provisões, do combustível e dos instrumentos, levavam a bordo um exemplar de *Os Lusíadas*. Imagino os aviadores fazendo as malas, sabendo que o peso era crucial para o sucesso da viagem. Será que levaram mesmo esse livro? Em todo caso, a viagem foi uma odisseia. Quando amerissavam junto aos penedos de São Pedro, já tendo realizado a parte mais difícil da travessia, o Lusitânia afundou. Piloto e navegador foram levados a Fernando de Noronha, onde aguardaram o envio do novo avião, batizado de “Pátria brasileira”.

Eles decidiram voltar e retomar a travessia a partir dos rochedos de São Pedro e São Paulo, onde a tinham deixado. Já avistavam os penedos



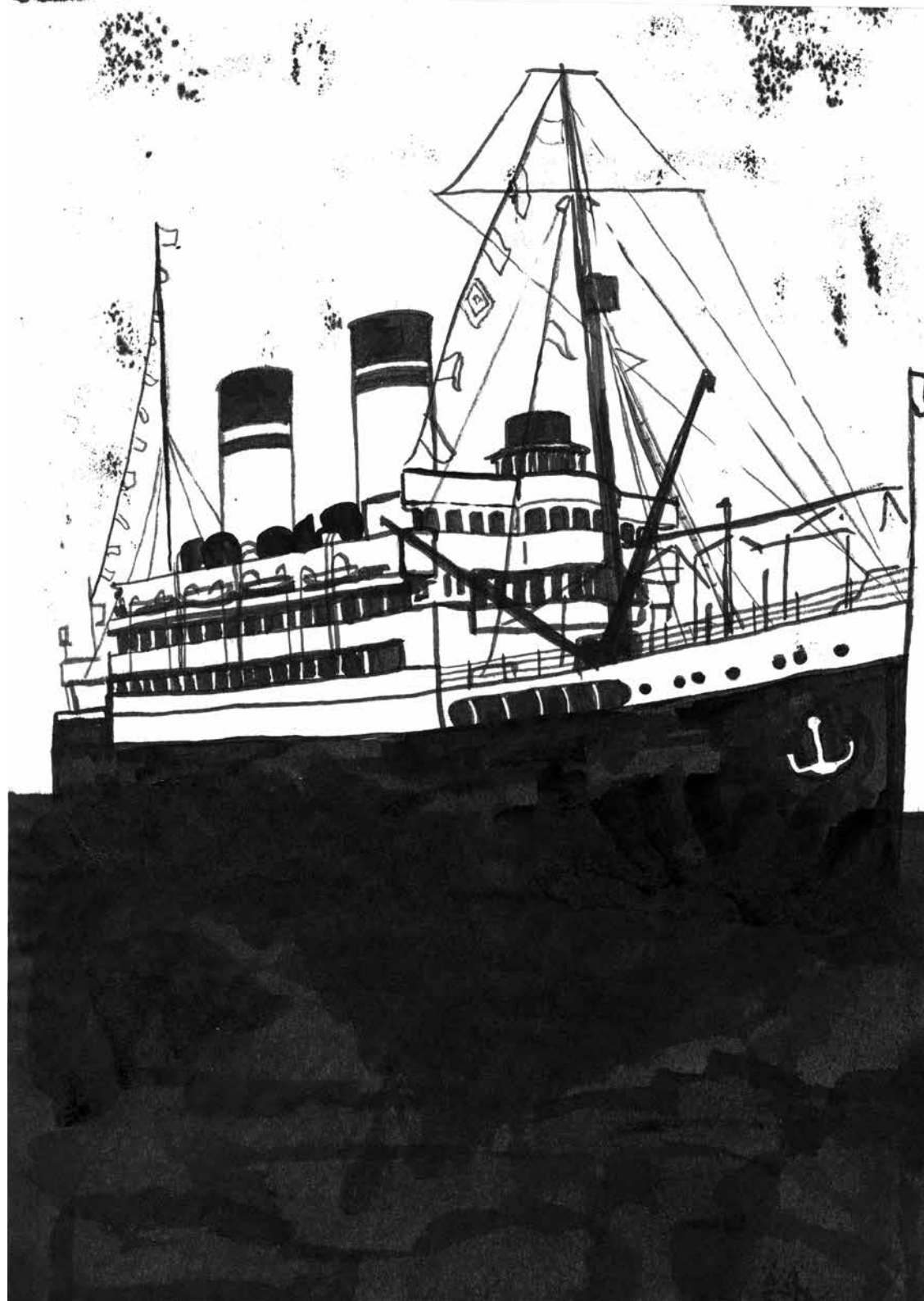
quando foram surpreendidos por uma tempestade. O motor começou a falhar e terminaram caindo no mar agitado. Passaram nove horas sentados nos flutuadores, que foram se enchendo de água, enquanto os navios varriam o oceano a sua procura, até serem resgatados por um cargueiro inglês ou francês, o Paris City. Mais uma vez esperaram em Fernando de Noronha o envio do terceiro hidroavião. Durou bem pouco o “Pátria brasileira”. Talvez por isso, a aeronave com a qual concluíram a viagem foi batizada de “Santa Cruz”, como Santa Cruz Cabrália, e como se chamou a terra que hoje é Brasil quando lhe puseram nome os portugueses.

Eles finalmente chegaram ao Rio de Janeiro em 17 de julho de 1922, depois de 79 dias de viagem e 62 horas de voo, e tudo se passou como se refazer por ar aquilo que o primeiro Cabral tinha feito por água pudesse ser uma celebração do centenário da independência.

Em alguns relatos, Francisco de Castro, que construiu a Vila Itororó, é chamado de “o português”, embora ele tenha nascido em Guaratinguetá, no estado de São Paulo. Seus pais sim eram portugueses — chegaram no Brasil em meados do século XIX e voltaram para Portugal em 1880, já com os filhos nascidos por aqui.

Francisco de Castro retornou ao Brasil sozinho aos 15 anos. Essa não é uma história isolada, ela se parece com a do meu avô e reflete uma condição daquele momento. Um momento em que, graças às linhas de telégrafo, as informações entre os dois lados do oceano começaram a circular com maior velocidade, alimentando o imaginário com narrativas fantasiosas e também com dados mais concretos sobre as condições de emprego e as oportunidades econômicas no outro continente. Foi também nesse momento que começaram a existir as companhias comerciais de viagens marítimas entre a Europa e as Américas, oferecendo passagens mais acessíveis, que incentivavam a travessia e tornavam possíveis as idas e as voltas. É muito diferente mudar de país tendo no horizonte a possibilidade de voltar. Nasce então um tipo de imigrante que vive em um movimento de pêndulo, alguém com uma identidade ambígua. Talvez por isso Francisco de Castro tenha passado a ser, de volta, “o português” que não foi de nascimento, e talvez por isso a relação entre Portugal e Brasil seja tematizada na Vila Itororó, ao menos em três pinturas murais. Já não podem ser vistas – porque as paredes foram recebendo mais e mais camadas de tinta ao longo dos anos –, mas dizem que havia uma pintura da primeira missa, outra da independência e uma terceira sobre a viagem de Coutinho e Cabral, aviadores portugueses que refizeram pelo ar a travessia do Atlântico, 100 anos depois de proclamada a independência.

É a pintura *Independência ou morte*, ou *O grito do Ipiranga*, de Pedro Américo, que se vê reproduzida em fotografias do terceiro andar do palacete. A mesma que estava em meu livro de história, decerto no seu também. Ainda se lembra da imagem? Dom Pedro no centro, montado em um cavalo tão quieto quanto uma estátua, levanta a mão direita empunhando uma espada. Ao seu redor, em semicírculo, os soldados ecoam seu gesto. Ao lado do novo Imperador uma série de cidadãos respeitáveis o saúdam, tirando o chapéu. E duas coisas de que talvez você não se lembre (eu mesma não me lembrava): no canto do quadro vê-se



uma casa de taipa; no canto oposto, um passante volta-se para observar a cena, tem os pés descalços, o peito à mostra, a roupa desfeita, em completo contraste com a elite representada no restante da pintura, sempre posando em primeiro plano para a escrita desta história.

Há quem diga que, quando Francisco de Castro adquiriu o terreno, o edifício que foi seu palacete era um casarão colonial. Ele fez duas reformas em que o prédio foi crescendo verticalmente e adquirindo esse ar um pouco imperial. Hoje já é também outra coisa, com os puxadinhos feitos na medida do corpo e o tijolo aparente que não esconde o método de construção. Mas existe uma história curiosa a respeito da época das primeiras obras — curiosa e incerta. Enquanto limpava o terreno para plantar o jardim, Francisco de Castro descobriu, ou quis fazer crer que tinha descoberto, uma fonte comemorativa da independência. Era um tanque retangular fechado por um muro baixo, com uma cabeça de leão que cuspiam água, e, em um dos cantos, a estátua de um menino segurando um cesto de frutas sobre a cabeça. Logo acima do leão, a data: 1822. Na casa em que cresci em Buenos Aires também havia uma fonte com uma cabeça de leão que cuspiam água. Aquela era azul, de porcelana, e ficava num pátio que chamávamos de Andaluz: mais relacionado à metrópole do que à independência.

Poucos meses antes da inauguração do palacete, em 1922, Francisco de Castro procurou o historiador Alfonso de Freitas, que estava terminando uma série de crônicas para serem publicadas por ocasião dos festejos comemorativos do centenário da independência. Sabendo disso, Francisco foi lhe propor que escrevesse um capítulo do livro a respeito dessa fonte, a fonte da Vila-Mina, como era conhecida. Ao visitar a Vila, o historiador se deparou com uma fonte que lhe pareceu recém-construída e não exatamente renovada como teria dito Francisco: a cal ainda estava fresca, a carranca estava impecável, e nada indicava que a fonte poderia ter 100 anos, a não ser a data pintada no frontispício.

A fonte da Vila-Mina nunca entrou no livro do Alfonso de Freitas, mas ganhou as páginas da revista *Seleta*, com um artigo ilustrado por reproduções fotográficas, e um texto elogioso do mais crédulo historiador e também arquiteto e urbanista Adolfo Morales de los Rios e Garcia de Pimentel, espanhol de nascimento. Entusiasmado, escreveu o arquiteto: “Deu-se nessas terras o grito de nossa independência, e os que o ouviram e com ele estremeceram, quiseram por vários meios gravar a data e, pelas diversas maneiras, que cada qual entendeu,



segundo suas posses. Nessa época, nos subúrbios da Pauliceia, existia uma vastíssima chácara em parte hoje atravessada pela rua Martiniano de Carvalho. Com o tempo e as vicissitudes do proprietário dessas terras, foram elas, aos poucos, convertendo-se num matagal solitário e abandonado. Há dez anos grande parte desse latifúndio confundia-se com um extenso alagadiço. Foi quando o adquiriu o Sr. Francisco de Castro, que logo começou a desbravar-lhe a mataria e a drenar o imenso charco. Muita alegria teve o novo proprietário desse terreno, quando, no meio do cipóal e do brejo que invadiam, achou um bem conservado tanque, com certos requintes de arquitetura e em cuja face principal, uma gárgula servia de descarga às águas que vinham de um manancial próximo: acima dessa gárgula, a data, nitidamente conservada, de 1822 demonstrava o patriótico sentimento do proprietário daquelas terras, querendo que ela perdurasse naquele singelo e lindo monumento. O senhor Francisco de Castro, ao contrário de tantos outros, soube conservar essa lembrança, e teve o cuidado de restaurar, com todo esmero, os desgastes do tempo, conservando ao singelo monumento toda a sua originalidade de época e de estilo. Estando próximo aos festejos da nossa independência, o mesmo senhor projetou, para o referido local, outro monumento em anexo que virá a ser como que o elo entre o primeiro século da nossa independência e os que se lhe vão seguir, naquele recanto das terras tradicionais dos arroçados bandeirantes”.

De fato, o palacete, além de moradia e palco, era também um monumento. Para inaugurar o edifício, Francisco de Castro imprimiu uma série de cartões postais com uma foto do prédio e um texto que dizia: “Iniciativa particular de um monumento comemorativo da fonte de 1822, existente na rua Martiniano de Carvalho, São Paulo, Brasil”. É curioso que o palacete não era um monumento à independência mas um monumento a uma fonte que ele entendeu — ou apresentou — como o marco daquele momento histórico; um monumento a um monumento, portanto. Sempre uma camada por cima da outra, com esse Francisco.



5

Sei agora que Francisco de Castro lembra-me meu avô. O que eu não conheci. Digamos, mais precisamente, que Francisco de Castro lembra-me as histórias que ouvi sobre o pai do meu pai. Ele também nasceu do lado de cá, no Chile, de pais italianos que voltaram para a Itália com os filhos ainda crianças. Na verdade, o pai do pai do meu pai não chegou a retornar, pois morreu nessa viagem de volta. Ele tinha ficado em Arica com o filho mais velho, para encerrar as atividades do armazém da família. Morreu em alto-mar, dia 13 de outubro de 1910, a bordo do *Principessa Mafalda*, o famoso transatlântico italiano. Seu corpo foi jogado na água. A família toda esperava no cais, vestida de domingo,

e desembarcou só o primogênito. Posso ouvir aquele primeiro silêncio.

Meu avô devia ter 10 anos naquela época e terminou de crescer na Itália. Meu pai gosta de contar que ele dirigia uma ambulância durante a Primeira Guerra dita Mundial, como se isso justificasse a pressa que seu filho – meu pai – sempre demonstra ao volante. Resta uma foto de uniforme, dizem que enviada a sua mãe, com um texto no verso que fala de loucura e fraternidade.

Passada a guerra, ele voltou para a América. Fez muitas viagens entre a Itália e a Argentina, sempre de navio, levando novidades tecnológicas (como o zíper, que, segundo ele, mudaria o mundo) e comercializando arte, repatriando, diriam alguns, arte de origem italiana que encontrava em Buenos Aires. Conta-se que uma dessas viagens seria a bordo do *Principessa Mafalda* e que a minha bisavó se recusou a deixá-lo partir no mesmo barco em que tinha falecido seu esposo. Tanto ela gritou, tanto ela chorou, que ele não foi. E dizem que o *Principessa Mafalda* naufragou naquela mesma travessia. Histórias de família. Mas de fato o navio afundou em 25 de outubro de 1927, a 80 milhas da costa de Salvador, deixando 314 mortos. Todos os corpos vestidos boiando na água.

Meu avô paterno também era um empreendedor, como Francisco de Castro e outros europeus daquela geração enriquecidos nas Américas. Há neles, ou ao menos posso vê-lo nesses dois, uma crença no futuro desses países, um futuro que não apenas ficam a esperar, mas que querem e acreditam ativamente construir. E há, mais especificamente, uma aposta na indústria e na urbanização como estratégia de

organização desses países *bárbaros* (talvez nos dois sentidos do termo). Principalmente uma indústria enraizada na manufatura e no rural ou agreste; um futuro que parece querer partir do passado e não do presente (talvez um passado inventado ou falso como pode ter sido a fonte da Vila-Mina). Como se ir à América fosse uma possibilidade de voltar atrás e escrever de novo a história.

Entre outras coisas, meu avô teve uma tecelagem, quase como Frank Müller, e uma tinturaria industrial. Infelizmente, todos seus estabelecimentos se chamaram Zaccagnini, nenhum Ideal. Em 1940, ele abriu um curtume, com seu irmão Romulo (e pensar que o primeiro Romulo tenha sido amamentado por uma loba). A Argentina era então o maior exportador de couro cru do mundo e grande importador de calçados (entre outras coisas). Acho que meu avô e seu irmão (e outros tantos, como Müller) esforçavam-se para mudar a inclinação dessa balança, como se o saber fabril, o poder transformador da indústria, a metamorfose, poderíamos dizer, que se opera no processo industrial fosse capaz de transformar o país, de tirá-lo desse estado potencial, latente, em que se via então a América do Sul.

Meu avô vinha com frequência ao Brasil, de início a São Paulo, para comprar couros de répteis tratados e tingidos, e, mais tarde, à Amazônia, para comprar couro cru de jacarés. Conta a lenda familiar que ele desenvolveu uma fórmula química para curtir o couro de uma espécie de jacaré que até então ninguém sabia como tratar. Diz-se que passaram várias noites na garagem, ele e sua inseparável esposa, minha avó, fazendo testes até chegar ao resultado que buscavam. Dizem, ainda, que apesar da vantagem que esse conhecimento representava sobre os demais curtumes, o nobre homem de negócios se dispôs a compartilhá-lo ao cabo de quinze anos. Durante uma década e meia prepararam a fórmula, de noite, na garagem trancada, e, passado esse período, ele entregou uma cópia da receita a cada um de seus rivais.

Talvez tenham sido essas experiências com couros e peles que levaram meu avô a se interessar por outros bichos que pudessem vestir o homem e a mulher. Tudo começou com um bosque de amoreiras. Ele tinha plantado 3.000 pés de amoreiras na fazenda. Não se sabe bem com que intenção ou por que desejo. Anos mais tarde, no final da década de 1940, apareceu um certo Giroto, engenheiro agrônomo, que lhe propôs fazer um plano piloto de produção de seda natural, por meio de uns ovos de bichos-da-seda que tinha contrabandeado do



Brasil — eram contrerrâneos do jacarés, esses bichos-da-seda.

Cada lagarta, como cada borboleta adulta, tem a sua comida preferida, e a dos bichos-da-seda, enquanto lagartas, são as folhas de amoreira. *Bombyx mori* é seu nome científico e ali elas não passariam fome. As lagartas eram criadas em galpões sobre camas de tela de arame. Centenas de folhas de amoreira eram cortadas a cada dia para alimentar seu apetite insaciável. E era nessas telas de arame que as lagartas construíam seus casulos. Diz meu pai que essas telas ficavam a um metro e meio do chão — como se penduram nos museus os centros dos quadros, pensei. À altura dos olhos, para não perder nenhum casulo de vista.

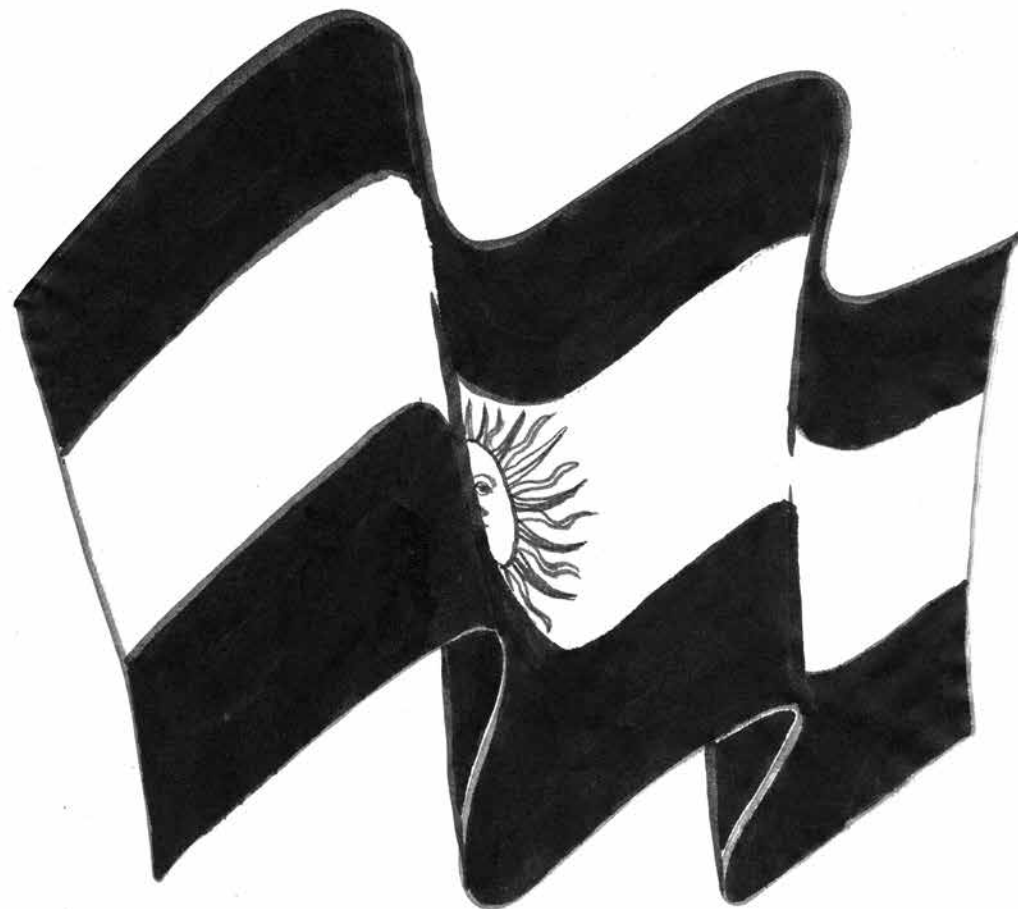
Uma parte das crisálidas eram separadas para reprodução, a maior parte era mergulhada em tonéis com água quente, para evitar o nascimento das borboletas e a ruptura dos casulos, e também porque o líquido quente derretia a cola natural que mantinha o casulo unido. Os escritos de Confúcio contam que no século XXVII a. C. um casulo de bicho-da-seda caiu na xícara da imperatriz Leizu, que tomava seu chá sob a sombra de uma amoreira. Ao tentar tirá-lo da xícara, a jovem de 14 anos foi desenroscando o fio e teve então a ideia de tecê-lo. Assim teria nascido a sericultura. Durante 3.000 anos, a produção de seda manteve-se em segredo. Mais ou menos como meus avós e os jacarés na garagem, mas por muito mais tempo.

Cada casulo de bicho-da-seda é feito de um único fio, do começo ao fim: um fio finíssimo. Eram necessários os fios de vários casulos para fiar uma linha de seda. Dizem que toda a produção da fazenda resultou em uma bandeira argentina, confeccionada com essa seda, com a qual Girotto (nem sempre certo) presenteou o então presidente General Domingo Perón — e dentro de uma caixa de prata, segundo alguns. Escrevi ao Museo de la Casa Rosada e ao Museo Perón, em sua casa natal, mas não encontrei rastro nem da seda nem da prata.

Meu pai conta que era impressionante entrar no galpão e ouvir o barulho de todos aqueles bichos-da-seda comendo ao mesmo tempo. Eu me lembro, lembro-me perfeitamente do galpão, dessas camas de arame, dos tambores grandes cheios de líquido, lembro do barulho dos bichos-da-seda que mastigavam e das folhas que resistiam; mas também me lembro de um certo silêncio. Aquele silêncio de tempo suspenso, os casulos com a ponta solta, as linhas por fiar, as folhas por comer.

Meu pai diz que é impossível eu me lembrar, que isso tudo

aconteceu muito antes de eu nascer. Talvez eu tenha visitado o galpão já vazio, ou totalmente parado, ainda cheio de restos, e o que então me contaram formou imagens tão vivas que a memória do que escutei parece agora a memória de algo que vi. Talvez você também termine pensando que viu La Fortuna, como se chamava a fazenda, e como se chama ainda o que resta dela.



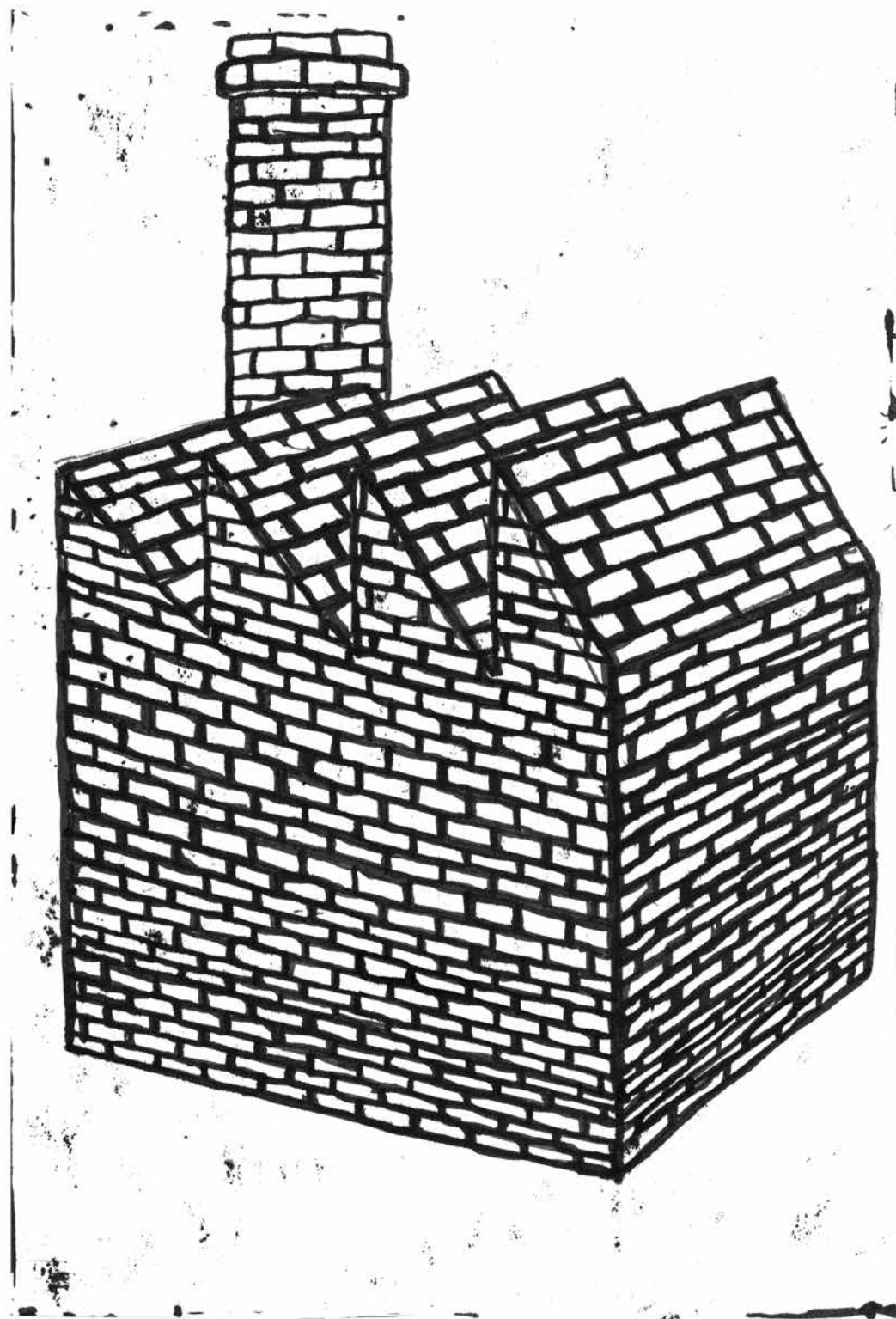
Meu avô paterno produziu seda suficiente para confeccionar uma bandeira do país que adotou. Francisco de Castro foi por muitos anos gerente de uma fábrica de tecidos, a Müller Carioba. Na Vila, ali em cima, com saída para a Rua Martiniano de Carvalho, havia uma garagem. Uma construção meio suspensa, de ferro e vidro. Era como se ali, no prédio feito para guardar o automóvel, a construção que primeiro tinha sido colonial e depois ganhou ares de império, chegasse finalmente à modernidade. Li no livro de Benedito Lima de Toledo sobre a Vila Itororó que a garagem também servia como local de exposição de tecidos. A garagem envidraçada já enunciava algo de vitrine, mais parecido à ampliação de uma vitrine de museu do que a uma vitrine de loja, com sua estrutura de ferro quadriculada. Em todo caso, o carro guardado ali ficava como em exibição. Como será que se apresentavam os tecidos na garagem? Seria para os passantes verem da rua? Ou alguns clientes seriam convidados a virem apreciar naquele *show room* os novos lançamentos da Müller Carioba?

A fábrica ficava no interior do estado, na confluência do Rio Piracicaba com o Ribeirão Quilombo. Dizem que o alemão Franz Müller tinha comprado a fábrica desativada para colocá-la outra vez em funcionamento e vendê-la com bom lucro, mas, seduzido pela paisagem, instalou-se ali com a família em 1901 e então se dedicou à indústria têxtil.

Em 1919, ano em que o Teatro São José encerrou suas atividades, Francisco de Castro entregou na prefeitura o segundo projeto de reforma do seu palacete e Sacadura Cabral oficializou a ideia de atravessar o oceano entre Lisboa e o Rio de Janeiro; a Müller Carioba produziu 7 milhões de metros quadrados de tecidos de algodão. Empregava 720 funcionários, a maioria imigrantes italianos (como meu avô, poderíamos dizer).

Os funcionários viviam no terreno da fábrica em uma vila operária que Franz Müller ampliou, modernizou e transformou em um lugar que eu gostaria de ter conhecido. Ainda é possível visitar as ruínas da Vila Carioba, como ficou conhecida depois da família Müller adotar também esse sobrenome, nos anos 1930. Mas eu queria tê-la conhecido quando habitada.

Entrava-se na Vila Carioba por um túnel de bambus, sombreado,



que se via já desde a estrada de acesso. A vila, com características da arquitetura alemã, tinha 287 casas para os trabalhadores da fábrica e suas famílias. A administração exigia que os moradores tivessem um jardim na frente de cada casa e uma horta nos fundos, e que ambos estivessem sempre bem cuidados. Havia luz elétrica, água encanada, esgoto e coleta de lixo. Dizem que a água fervida na tinturaria passava por tratamento antes de ser despejada no rio. E li que as ruas da Vila Carioba foram as primeiras do país a serem asfaltadas. Tinha escola, biblioteca, igreja, açougue, padaria, farmácia, bares, restaurante, cinema, clube de regatas, campo de futebol, salão de danças, bandas de música, grupos de teatro. Tinha hotel e pista com hangar para aviões e o parque recreativo ficava aberto para o piquenique dos turistas.

Dizem que os funcionários da fábrica respeitavam tanto o então comendador Franz Müller que, quando ele faleceu, em 1920, mandaram fazer um busto para colocá-lo na praça da vila operária. Outro busto de Franz Müller, ou outra cópia do mesmo busto, habitou a Vila Itororó, junto a uma pintura mural que mostrava uma vista aérea da fábrica. Parece que o funcionário Francisco de Castro também respeitava muito seu patrão. E não é difícil imaginar que ele tenha tentado reproduzir em sua moradia algo daquela vila operária. As áreas coletivas eram parte importante da Vila Itororó: bancos, esculturas e placas de bronze com poemas (que poemas seriam esses?) decoravam os jardins, convidando os habitantes a passar ali parte do seu tempo. Esse é um traço que permanece na Vila até os tempos mais recentes: os relatos dos últimos ex-moradores falam desses espaços de convívio, da relação com outros vizinhos, das festas, das brincadeiras, das turmas, dos romances.

Claro que o possível modelo da Vila Carioba teve que ser adaptado às condições do terreno e a uma situação mais urbana. Em vez do clube de regatas, Francisco de Castro criou o “Instituto Helio Hydrotherapico Itororó”, inaugurado em 1929 com um churrasco e uma prova de natação. A piscina era alimentada com a água que nasce no terreno e foi uma das poucas instalações a ser de fato concluída. Mas o instituto queria oferecer banhos a vapor, banhos sulfurosos, banhos perfumados, banhos com águas de propriedades terapêuticas. E, a seco, previa aparelhos mecânicos de ginástica e esgrima, salão de dança e jardins com jogos para crianças.

A piscina ainda pode ser vista na Vila Itororó. Diz-se que é uma das primeiras piscinas particulares construídas em São Paulo, particular mas de uso coletivo. Mede 13 metros por 5 e era destinada à

aprendizagem de natação, mas não servia apenas a esse fim. No início, todos os moradores da Vila tinham acesso à piscina, em horários delimitados, descumpridos pelos jovens que gostavam de nadar à noite. Eu ouço o som dos jantares sendo preparados em volta dos fogões, cada um em uma casa, com gestos e cheiros diferentes, mas iguais; somados aos sons na água, ouço os mergulhos e as gargalhadas. Ou, mais tarde ainda, só os sons dos corpos deslizando na água, calados.

Em 1938, seis anos depois da morte do construtor, a piscina e o resto da área de lazer passou a ser alugada pelo novo proprietário da Vila para o Éden Liberdade Futebol Clube. O clube era uma organização desportiva do bairro e ocupou a Vila até os anos 1990. Nesse período, o uso da piscina era restrito aos sócios, e nem todos os moradores tinham condições de pagar as mensalidades para poder frequentá-la. As sessões de cinema e os bailes – estes sim –, eram abertos e tinham grande importância na vida do local. Diz-se que levaram a mais de um casamento, esses bailes.

Em 1994, o Clube Éden Liberdade foi fechado e suas dependências passaram a ser alugadas para a Lavanderia Ideal (de clube a lavanderia; do Éden e da Liberdade ao Ideal). A lavanderia aproveitou a piscina como tanque para suas atividades. As águas da nascente foram misturadas aos sabões, detergentes, alvejantes, amaciantes, e então devolvidas ao rio. Alguns dos moradores da Vila se fizeram funcionários da tinturaria, transformando seu espaço de lazer em ambiente de trabalho. As roupas vazias nadando naquela mesma piscina. Os tecidos... Novamente os tecidos. A história anda em círculos. Ao menos quando se conta assim.



7

Desde a primeira visita à Vila Itororó, fico pensando em seus mais antigos habitantes, em Francisco de Castro, nas rotinas que ritmavam aqueles dias; no horário em que ele chegava do trabalho, em que chegariam dos trabalhos outros moradores; fico imaginando as cozinhas em atividade, não sei bem por que as cozinhas.

Também penso em antes, nas ideias que organizaram a ocupação do terreno, nos desejos que motivaram e orientaram a construção dessas casas e produziram essa mistura de formas de morar. As ruas e praças internas compartilhadas pelos habitantes das casas maiores e das menores, a piscina em que nadariam todos juntos. Não são muitos os lugares em São Paulo que propiciam tais encontros de moradores de casas maiores com moradores de casas menores. Francisco de Castro quis que o palacete fosse parte desse complexo, embora com uma entrada separada, suspensa... Há também algo de feudal nessa situação, algo de cidade murada, com o senhor no castelo ao centro e as outras moradias em volta. Como será que Francisco de Castro escolhia seus inquilinos? Será que no dia do vencimento dos alugueis ele descia para cobrá-los? Ou iam todos à sua porta entregar-lhe o que deviam, tanto mais magro o envelope quanto menor fosse a casa ou maior a chance de alagamento?

Dizem que mais tarde, muito depois da morte de Francisco de Castro, depois da morte dos Camargo, que compraram a Vila em Leilão e a deixaram como fonte de renda à Santa Casa de Indaiatuba, já lá pelos anos 1990, apareceu uma impostora, que passava no começo do mês para cobrar os aluguéis sem repassá-los ao hospital. Dona Cândida batia de porta em porta e recebia os dinheiros, na casa de Dona Carmen, que alugava um quarto para Cida e seu marido; na casa da costureira Dona Alice, que talvez morasse sozinha; na casa de Dona Edna e do pizzaiolo Antonio, que viviam com seus oito filhos em um quarto e cozinha no térreo de um sobrado que alagava em dias de chuva forte; na casa de Antonia, que de início morou com o marido em dois cômodos no segundo pavimento do palacete.

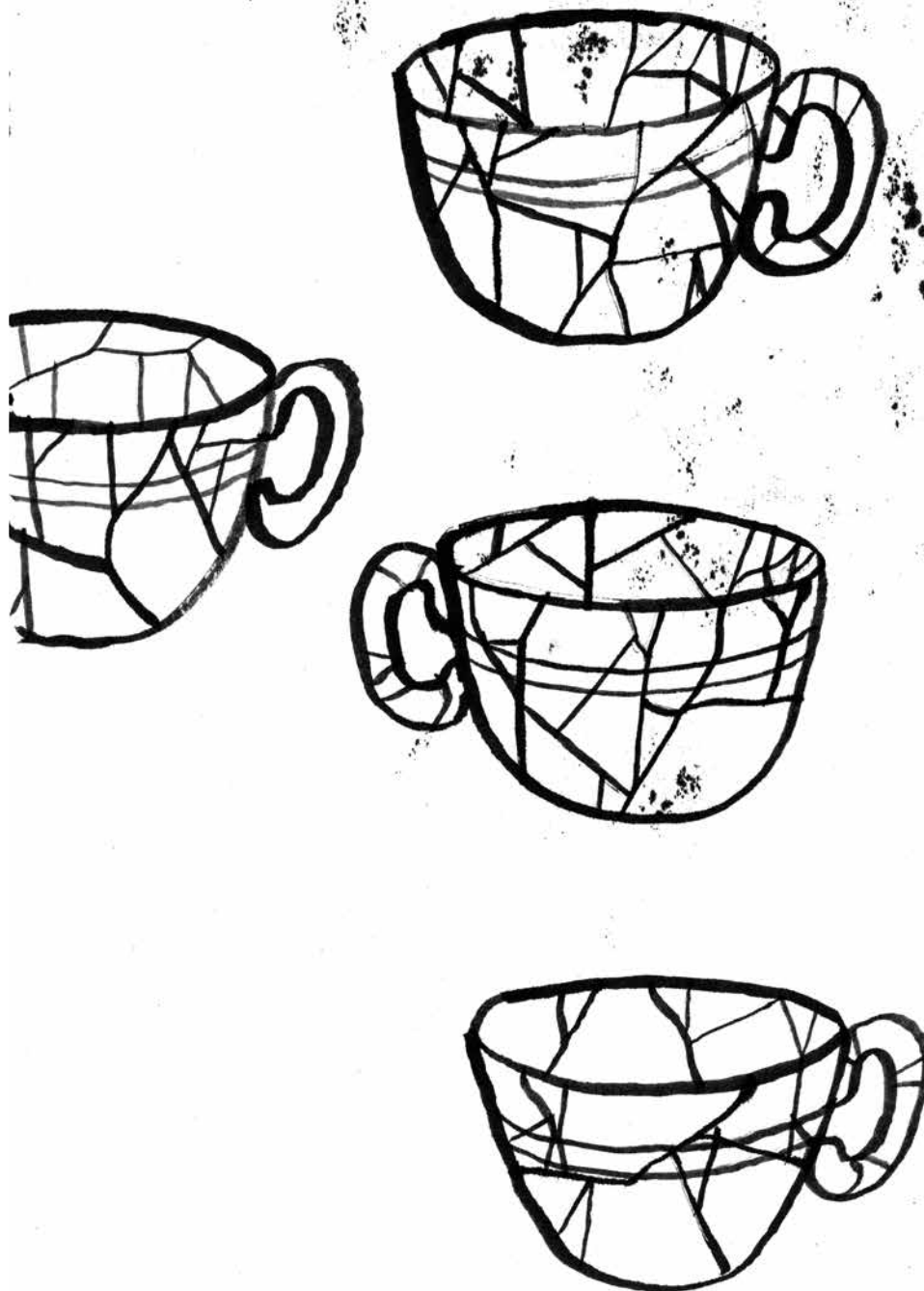
Mais do que em todos, eu fico pensando nos últimos moradores, aqueles de quem já nem se cobrava o aluguel. Como a própria Antonia, que se mudou recém-casada para a Vila, em 1981, mesmo ano em que eu cheguei em São Paulo. Depois de 12 anos no palacete, mudou-se para a casa 19 e depois para a 17; a família viveu por mais de 30 anos na Vila,

mais ou menos até eu me mudar de São Paulo. Durante o processo de expulsão, Antonia foi uma das principais defensoras da manutenção da moradia na Vila, uma das lideranças na mobilização dos anos 2000.

Fico pensando nesses moradores, talvez porque seus corpos foram os últimos a ocupar todos os dias e todas as noites esse espaço que agora por tantas horas está tão vazio. Porque são suas as pegadas mais próximas à superfície nas casas onde não se pode entrar. Porque foram deles os objetos que ainda podemos encontrar se cavamos raso o jardim (perto da nascente vi alguns como expostos: uma carteirinha do SESC, um pedaço de louça, um carrinho amarelo). Que tamanho terá hoje a mão que brincava com esse carrinho? Talvez ainda brinque com outros carrinhos, pois faz só três anos que os últimos moradores saíram da Vila. Só três anos! E ela já parece tão calada...

Fico pensando no tempo que eles tiveram para ir embora. E em todo o tempo anterior, todos os anos que passaram morando na Vila e sabendo que muitos queriam que eles fossem embora, pois tinham outros planos para esse lugar, planos que não incluíam suas louças e seus brinquedos. Mas penso sobretudo nos últimos dias: os moradores que se cruzavam pelo pátio e sempre se despediam ou prometiam não deixar de se encontrar. Todas as caixas em todas as casas, algumas abertas e à espera; todos os moradores se perguntando o que levar e o que deixar para trás, reavaliando seus pertences, como fazemos a cada mudança. Imagino as coisas que decidiram levar, os objetos que estavam aqui e que agora estão em outros lugares: um vaso de planta que estava naquela janela e que agora está recebendo outra luz, ou luz nenhuma. E imagino os objetos que deixaram para trás: outra planta, a que não floria; um único pé de chinelo, por engano, que não compensa corrigir; os estilhaços de uma xícara que caiu da mão na hora de passar do armário para a caixa. Foi, então, o jogo de louça incompleto. E ficaram os cacos.

Há tempos, uma restauradora me disse que a porcelana põe o restauro em xeque. Colar uma xícara quebrada é possível, embora não seja fácil. Os pedaços somados são sempre maiores do que a peça inteira, o espacinho que agora os separa, a camada fina de cola, os pequenos desencaixes, tudo isso somado faz que não caibam mais no espaço de onde saíram. Mas digamos que se trate de restaurador experiente, com mãos delicadas, instrumentos precisos e a cola ideal. Digamos que fique perfeito e que o remendo nem seja visível. O que se recupera é a forma: ao olhar, a xícara é a mesma xícara. Mas se perde a função. Nunca mais essa louça vai poder receber café quente. E de que vale uma xícara, então?



VILA ITORORÓ CANTEIRO ABERTO	GERÊNCIA DE PROJETO Norton Ficarelli	IMPRESSÃO Edições Aurora
PREFEITURA DE SÃO PAULO		
PREFEITO João Doria	GERÊNCIA ADMINISTRATIVA/ FINANCEIRA Rodrigo Cavalcanti Carla Calixto	700 exemplares, 2017 Impressão em papel pólen em Risograph
SECRETÁRIO MUNICIPAL DE CULTURA André Sturm	PANAPANÃ*	Essa é a terceira publicação lançada como desdobramento de uma obra realizada por um artista convidado. As obras se encontram no canteiro e participam ativamente do processo de restauro e da reflexão coletiva sobre os usos do espaço. Além de Panapanã de Carla Zaccagnini, as publicações Padrões da Vila de Monica Nador e Eden de ConstructLab podem ser baixadas no www.vilaitororo.org.br/ historias-em-construcao/ ler/ . Outras estão por vir.
PROJETO CULTURAL DE RESTAURAÇÃO DA VILA ITORORÓ	ARTISTA Carla Zaccagnini	
REALIZAÇÃO Instituto Pedra	DESENHOS (PUBLICAÇÃO) João Loureiro	
COORDENAÇÃO GERAL Luiz Fernando de Almeida	ARQUITETA (CANTEIROS) Keila Costa	
EQUIPE DE ARQUITETURA Benjamim Saviani (coordenação) Mariana Víctor (coordenação) Bruna Dedini (estagiária) Mariana Vetrone (estagiária)	CURADORIA Benjamin Seroussi (curador) Fábio Zuker (curador adjunto)	
PROJETOS DE ATIVAÇÃO CULTURAL Benjamin Seroussi (curador) Fábio Zuker (curador adjunto) Graziela Kunsch (formação de público) Helena Ramos (produção) Francesca Tedeschi (estagiária) Peroba Capoeira (estagiário)	PRODUÇÃO Helena Ramos	
PROJETOS EDITORIAIS Sylvia Braga	BORBOLETÓLOGA Paulina Arce	
	JARDINEIRO Fabbio Duttra	
	ARQUIVO SONORO Christophe Buffet	
	PROJETO GRÁFICO Três Design	
	COORDENAÇÃO EDITORIAL Fábio Zuker	
	TEXTOS Carla Zaccagnini Benjamin Seroussi	
	REVISÃO Marcela Vieira	



Um transformista, uma bandeira de seda, uma missa, uma travessia feita por mar, um despejo seguido de outro despejo; as narrativas aqui reunidas se misturam e se repetem, tecendo e mesclando tempos, memórias oficiais, lembranças pessoais, sonhos, esperanças e frustrações. Indagada a pensar sobre como contar as muitas histórias da Vila Itororó, Carla Zaccagnini adentrou o canteiro de obras de restauro do conjunto histórico e resolveu implementar um borboletário ou, melhor dizendo, um jardim atrativo de borboletas, no pátio entre as casas, localizado na Rua Pedroso, no 238, de onde surgiram e onde também podem ser ouvidos, por meio de um audioguia, os relatos aqui transcritos.

As borboletas fascinam por sua capacidade de metamorfose: ovo, lagarta, crisálida; em poucas semanas um ciclo se completa e se repete. Por trás desses ciclos, existem, porém, rupturas violentas e profundas mutações que ecoam com as transformações das nossas cidades e com o tortuoso caminho que o tempo segue quando recomposto em nossas memórias. O tempo é a tradução abstrata do movimento – dias, meses e anos têm origem na observação do deslocamento dos astros. No entanto, invertendo a ordem lógica, o tempo não é entendido como resultado das mudanças que ele mensura, mas as próprias mudanças acabam sendo vistas como consequências de sua passagem. Desse modo, o tempo se torna a matéria contra a qual se desfazem todas as nossas edificações. Nada resistiria a ele – nem as ideias e menos ainda as cidades.

Mas quem, se não nós mesmos, seria capaz de apagar o passado em nome de um futuro que nunca se concretiza? A nossa paisagem urbana se tornou um retalho ilegível de camadas de violências sobrepostas. Desprovidos de ferramentas para caminhar nesse emaranhado de histórias, não sabemos se as transformações pelas quais hoje passamos são novas, se são repetições de velhas engrenagens, consequências de transformações anteriores ou, ainda, antecipações de mudanças futuras. Numa tentativa de resgatar nossa capacidade de lembrar, os fios que Carla vai tecendo ao longo desses relatos articulam entre si momentos que, na ausência desses fios, permaneceriam desconexos. Surge, ali, uma teia de sentidos e afetos, base para resgatar do tempo nossa responsabilidade pelas mudanças que ele nos inflige.