



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC
MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES CÊNICAS**

SÉRGIO ROBERTO DOS PASSOS TELLES

**ANDRÉ VILLON E O ELENCO TEATRAL AMANTES DA ARTE (ETAA):
o teatro amador na Zona Oeste da Cidade do Rio de Janeiro no século XX.**

Rio de Janeiro, RJ
2017

SÉRGIO ROBERTO DOS PASSOS TELLES

**ANDRÉ VILLON E O ELENCO TEATRAL AMANTES DA ARTE (ETAA):
o teatro amador na Zona Oeste da Cidade do Rio de Janeiro no século XX.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Angela de Castro Reis

Rio de Janeiro
2017

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

T273 Telles, Sérgio Roberto dos Passos
André Villon e o Elenco Teatral Amantes da Arte:
o teatro amador na Zona Oeste da Cidade do Rio de
Janeiro no século XX / Sérgio Roberto dos Passos
Telles. -- Rio de Janeiro, 2017.
179

Orientadora: Angela de Castro Reis.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2017.

1. Teatro Amador. 2. André Villon. 3. Elenco
Teatral Amantes da Arte. 4. Pedagogia Teatral. 5.
Santa Cruz. I. Reis, Angela de Castro, orient. II.
Titulo.

SÉRGIO ROBERTO DOS PASSOS TELLES

ANDRÉ VILLON E O ELENCO TEATRAL AMANTES DA ARTE (ETAA):

o teatro amador na Zona Oeste da Cidade do Rio de Janeiro no século XX.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teatro.

Aprovada em 25 de agosto de 2017

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Angela de Castro Reis (Orientadora)
(UNIRIO)

Profa. Dra. Ana Maria de Bulhões-Carvalho
(UNIRIO)

Prof. Dr. Daniel Marques da Silva
(UFRJ/UFBA)

Este trabalho é dedicado a meus pais, David e Léa,
que me permitiram, através da arte, simplesmente ser...

E a Moacyr Teixeira que, por toda a vida,
mostrou como moinhos de vento podem ser reais...

AGRADECIMENTOS

Ainda sou daqueles que agradecem a Deus. Acima de tudo, Deus.

À Léa dos Passos Telles, minha mãe, por me ter deixado solto no mundo para viver todos os meus erros, pelo colo, pelo feijão e pela generosidade de atriz que conheci em cena. Dona Xepa, um beijo eterno de seu Edson.

Ao David Lima Telles, meu pai, meu herói, meu bandido! O cara que eu queria ser se fosse uma pessoa melhor. Saiba que vou bem.

Ao Moacyr Teixeira, meu segundo pai, por instrumentalizar e organizar minha arte desfocada.

À Profa. Dra. Angela de Castro Reis, minha orientadora, pela competência, parceria, por estar sempre de bom humor e por confirmar minha admiração desde a rua Araújo Pinho. Muito obrigado.

À FAPERJ, pelo apoio financeiro para a elaboração deste trabalho e, mais ainda, pela realização de receber um investimento para o desenvolvimento de uma pesquisa. Que este direito não se perca. Ainda há muitos de nós lá fora.

À UNIRIO, pelo acolhimento às minhas questões e por se tornar o local de pensamento onde quero permanecer e auxiliar a produzir conhecimento.

À Decana do CLA, Profa. Dra. Carole Gubernikoff e ao Coordenador do PPGAC Prof. Dr. José da Costa Filho, pelo interesse e disponibilidade em atender prontamente as necessidades na solicitação de minha Bolsa Nota 10.

À querida Profa. Dra. Ana Bulhões, tão importante para o aprimoramento de minha escrita.

À Profa. Dra. Luciana Penna Franca - um farol a me guiar nesta labuta amadora - pelo carinho e cuidado com que apresentaram contribuições perturbadoras e pertinentes ao meu trabalho, fazendo da banca de qualificação uma experiência leve e elucidativa.

Ao Prof. Dr. Daniel Marques, por aceitar participar desta reta final.

Ao Prof. Dr. André Gardel, este Xamã-Cantor-Antropófago-Doido, por tantas discussões iluminadas e questionadoras.

Ao Marcus Vinicius Rosas, pela disponibilidade e auxílio.

A todos os funcionários da UNIRIO.

A todos os funcionários da biblioteca do Cedoc/Funarte.

A todos os meus companheiros de mestrado, por tantos debates, embates, proposições, reflexões e muretas: Ana Flávia Chrispiano, Ana Luiza Paiva de França, Carlos Eduardo Moreira Vera Cruz, Cecília Magalhães Clemente, Douglas Resende de Souza, João Vitor Monteiro Novaes, Marcus Vinicius Pantaleão Gomes, Maria Luiza Tavares Cavalcanti,

Marina Campos Magalhães, Matheus Gomes da Costa, Raisal de Oliveira Mousinho, Raphael de Souza Caron Cassou, Reiner Rodrigo Tenente Machado, Renato Cruz da Silveira, Renato de Sena Vieira, Rodrigo Batista Moura e Wander Paulus de Souza dos Santos. Sigamos!

A meu eterno mestre e amigo Harildo Déda por tantas aulas-papos nas salas-bancos do jardim-laboratório da Escola de Teatro da UFBA.

Ao Felipe Assis, por acreditar antes do nada e também pelos conselhos, paciência e apoio, fundamentais no início desta empreitada. Obrigado, amigo.

À Bárbara França e ao Rodrigo Santos, pela leitura e sugestões no projeto inicial.

A minha amada avó Zuza, durante anos minha mãe, minha dívida jamais quitada.

Aos meus filhos Matheus e Levi, minha derradeira esperança de me tornar melhor.

Aos meus irmãos Denise, David, Alessandra e Alexandre, pelas diferenças e semelhanças irritantes e confortadoras.

Aos meus cunhados Dié, Leliane, Luiz, Júnior, Gabriele e Dara e aos meus sobrinhos Léo, Lucas, Cristinny, Gabriel, Hanry e Maria, por tanto riso em minha vida.

A meus sogros Inês e Carlos, por me deixarem rir com eles e me entenderem da família.

À Edna, por, de vez em quando, me permitir descansar em “Bambú”.

A todos, dos quais tive conhecimento, que um dia passaram pelo Elenco Teatral Amantes da Arte ajudando a escrever sua história: Abelardo Guerra, Adauto Marinho, Ademir Oliveira, Ademir Silva, Adriana João, Alessandra Telles, Alexandra Carla, Alexandre Damascena, Alexandre Nogueira, Ambrósio Filho, Ana Coelho, Ana Cristina, André Teixeira, Andréia Sorriso, Arlete Sá, Áurea Ribeiro, Carla Freitas, Carlos Magno, Cassiano Carneiro, Cátia Souza, Cosme Ferreira, Cláudia, Cláudio Cunha, Dália Magdon, David Telles, Denise Telles, Domicia de Oliveira, “Dona” Célia, Edno Ramos, Edmundo Cezar, Edson Vargas, Emídio Silva, Francisco Lima, Idioraci Santos, Itamar Stockler, Ivana Marchel, Ivanil Cardoso, Ivanilda Marchel, Ivanilson Dionísio, Izomar Chagas, Janete Passos, José Cláudio, Kátia Mondego, Léa Telles, Luciana Teixeira, Luís Carlos, Luiz Cardoso, Manoel Figueiredo, Marcele Ueoka, Marcos William, Maria das Graças Lima, Maria Helena Lima, Mario Rudney, Marcelo Manoel, Marlene, Marcos Ximenes, Marta Regina, Maurício Osborne, Mauro Fonseca, Mazinho, Mônica Parreira, Oneil, Nair Reis, Oneil de Oliveira, Pedro de Almeida, Roberto Amâncio, Roberto Binga, Rogério Rodrigues, Rogério Alcântara, Rubinho Parafuso, Rosa, Sandra, Santana Fardin, “Seu” Damião, “Seu” Mário, Shanasís, Sheyenne, Shiucci, Tereza Pinho, Terezinha Martins, Valmir Galante, Verônica, Vanderlei Carlos, Verônica, Virgínia Moraes, Zalmir Lopes e Zezinho e a outros que o tempo e a vida possam ter levado de uma memória precária.

À boa e velha Bahia que me deu régua e compasso e, como diz Adalgisa: “tá viva, ainda lá” e com tantos amigos e professores informais que me educaram como Agnaldo Lopes, Eduardo Tudella, Ewald Hackler, Gideon Rosa, Paulo Cunha e Rita Carvalho.

Ao Sr. Jorge Luiz Villon, por me levar às sras. Ivanita e Ivone Gil Villon.

Às Sras. Ivanita e Ivone Gil Villon, pela confiança de me permitir vasculhar uma parte tão importante de sua própria trajetória, pela incrível disponibilidade, pelas horas de conversa (e foram muitas mesmo!) e, claro, por aquele inigualável cafezinho. Muito obrigado.

Ao André Teixeira, amigo-irmão que me ajudou a estar por perto do “véio”, nosso pai, e por tanto apoio no resgate dessas nossas memórias.

Ao William de Souza Vieira, pelas consultorias históricas, pela parceria na vida e pelo alívio de tudo em uma bela disputa de FIFA17.

À Mahira Quintella, por me levar à sra. Daisy Lucidi.

Aos atores Daisy Lucidi, Rogério Fróes, Stepan Necerssian, Rosangela Lima, Sheyene Alcantâra e Vanderlei Carlos, pela cordialidade ao me receberem para as entrevistas.

Ao Batalhão Vilagran Cabrita, na pessoa do Sargento Carlos Henrique.

À Ala 12 da Força Aérea Brasileira (antiga Base Aérea de Santa Cruz), na pessoa do Sargento Antônio Lopes.

Ao Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz, na pessoa do Sr. Valter Priosti.

Ao Quarteirão Cultural do Matadouro, na pessoa do Sr. Marcio Pinto.

Ao Fluminense Football Club, por tantas alegrias.

E, muito especialmente, agradeço a você, Rafaelle Castro, minha parceira de vida. Este caminho não existiria sem você. Obrigado pelo teu riso que me alimenta a alma, por não ser previsível e, acima de tudo, por estar aqui e por seguir acreditando em nós. Eu te amo!

E Santa Cruz, com direitos adquiridos, entrou na “ordem do dia” da gente do teatro. Onde estava André, o assunto era Santa Cruz. (...) Enfim, a gente de teatro ficou conhecendo Santa Cruz. (...) E a gente da ribalta passou a figurar, também, na “ordem do dia” dos santa-cruzenses. (...) A rapaziada de Santa Cruz ficava horas inteiras, nas calçadas, até a madrugada, falando de teatro.

Luiz Iglezias

RESUMO

Este trabalho investiga o teatro amador em Santa Cruz, bairro da Zona Oeste mais distante do centro do Rio de Janeiro. São compreendidos como objetos privilegiados de pesquisa, o ator André Villon, que se profissionalizou pelas mãos de Procópio Ferreira e acabou por se tornar um dos maiores atores do país, e o Elenco Teatral Amantes da Arte (ETAA), grupo amador que atuou na região por trinta e nove anos ininterruptos (1960 a 1999).

A pesquisa se dá em duas frentes: a primeira se detém na história tanto de André Villon quanto do ETAA, registrando suas profícuas trajetórias; a segunda analisa o valor pedagógico das experiências amadoras (das quais a pedagogia intuitiva do ETAA é um exemplo) que fizeram de André Villon um dos atores mais respeitados e atuantes de sua época, assim como formaram diversos artistas com múltiplas habilidades que, ainda hoje, constroem os teatros amador e profissional no Brasil.

Palavras-chave: Teatro Amador; André Villon; Elenco Teatral Amantes da Arte; Pedagogia teatral; Santa Cruz.

ABSTRACT

This work investigates the amateur theater in Santa Cruz, district on the West side of Rio de Janeiro, the farthest from downtown. André Villon, who became professionalized by the hands of Procópio Ferreira and eventually became one of the country's greatest actors, and the Theatrical Cast Arts Lovers (ETAA), an amateur group that acted in the region for thirty-nine uninterrupted years (1960 to 1999).

The research takes place on two fronts: the first focuses on the history of both Villon and ETAA, recording their prolific trajectories; The second examines the pedagogical value of amateur experiences (of which ETAA's intuitive pedagogy is an example) that made André Villon one of the most respected and active actors of his time, as well as formed several artists with multiple skills that, even today, build amateur and professional theater in Brazil.

Keywords: Amateur Theater; André Villon; Elenco Teatral Amantes da Arte; Theatrical pedagogy; Santa Cruz.

LISTA DE IMAGENS E TABELAS

Imagem 01: Destaque de amadores da Zona Oeste no mapa de Luciana Penna Franca.....	27
Imagem 02: Ofício da diretoria do Oriente Atlético Clube para Moacyr Teixeira em 1960 ...	29
Imagem 03: Jornal O Globo Zona Oeste sobre o “Santa Cruz luta pelo espaço cultural”	38
Imagem 04: Matéria do jornal <i>O Quarteirão</i> - Edição de maio/junho de 1998	41
Imagem 05: Estação de trem de Santa Cruz	42
Imagem 06: Quadro de significados do brasão de Santa Cruz	44
Imagem 07: Mirante Imperial	45
Imagem 08: Ponte dos Jesuítas hoje.....	47
Imagem 09: Batalhão Vilagran Cabrita hoje	49
Imagem 10: Desenho do largo do palácio da Real Fazenda de Santa Cruz	50
Imagem 11: Planta da região do palácio da Imperial Fazenda de Santa Cruz.....	51
Imagem 12: Aeroporto Bartolomeu de Gusmão (Hangar do Zeppelin) hoje	53
Imagem 13: ETAA apresentando na Casa da Moeda, em 1987	55
Imagem 14: Matéria central do Jornal <i>O Quarteirão</i> , Setembro/Outubro de 1996	59
Imagem 15: <i>O Saudosista</i> , no palco do Grêmio Procópio Ferreira	62
Imagem 16: O Bodegão, em frente ao largo, hoje	65
Imagem 17: Palacete Princesa Isabel hoje	66
Imagem 18: O Cine Santa Cruz logo após seu fechamento e hoje	68
Imagem 19: Paróquia N. Sra da Conceição hoje e o Cine Fátima	69
Imagem 20: Prédio do Cine Palácio Santa Cruz transformado em banco.....	69
Imagem 21: Exposição permanente do NOPH	70
Imagem 22: Cartão de visitas de André Villon em 1985	71
Imagem 23: André Villon como “Outro Mendigo” em <i>Deus lhe pague</i> , em 1939	72
Imagem 24: Sociedade Musical Francisco Braga na década de 1960	74
Imagem 25: Casa localizada no Victor Dumas em 1914 e hoje	75
Imagem 26: “Bloco da Crítica”: Foto da década de 1960 e letra de 1975	76
Imagem 27: André Villon em <i>A família encrenqueira</i> , cena da revista <i>RIUNA</i> , de 1927	77
Imagem 28: <i>O vendedor de ilusões</i> , de Oduvaldo Vianna, pelo Grêmio Castro Alves	80
Imagem 29: David Telles como ator, cenógrafo e maquiador	82
Imagem 30: André e Ivan Villon, em 1924, com dez e doze anos	84
Imagem 31: Apresentação comemorativa da semana santa no Grêmio Procópio Ferreira	87
Imagem 32: Ivan Villon, em 1936, na chegada de Procópio Ferreira de Portugal	88

Imagem 33: Elenco de Procópio em 1938.....	89
Imagem 34: Frente do primeiro contrato profissional de André Villon	90
Imagem 35: Verso do primeiro contrato profissional de André Villon	91
Imagem 36: André Villon e Procópio Ferreira - <i>Carneiro de Batalhão</i> , de Viriato Corrêa ...	94
Imagem 37: Em Versailles com a Companhia Eva e seus Artistas, em 1949	96
Imagem 38: Panfletos de <i>Mulher zero quilômetro</i> , de Edgard G. Alves.....	98
Imagem 39: Convite de <i>À Direita do Presidente</i> , de Vicente Pereira e Mauro Rasi	99
Imagem 40: Marca do ETAA criada por David Telles em 1963.....	103
Imagem 41: Elenco Teatral do Oriente em sua primeira apresentação	105
Imagem 42: Dublagem do ETAA em 1963, na Sociedade Musical Francisco Braga	107
Imagem 43: Plateia infantil na Sociedade Musical Francisco Braga em 1985	109
Imagem 44: Jornal <i>Luta Democrática</i> de 12 de abril de 1980	110
Imagem 45: <i>Três Peraltas na praça</i> , de José Valuzi, em 1977	111
Imagem 46: Registro do estatuto do Elenco Teatral Amantes da Arte, 1977	113
Imagem 47: Primeira montagem de <i>Ressurreições</i> , em 1978	117
Imagem 48: Elenco Teatral Amantes da Arte na comunidade João XXIII	119
Imagem 49: Matéria do <i>O Globo Zona Oeste</i> sobre as obras da S. M. F. B. em 1991	120
Imagem 50: Sociedade Musical Francisco Braga hoje	121
Imagem 51: Festa de aniversário do ETAA em 2017	123
Imagem 52: Colégio Arte e Instrução durante uma solenidade do dia da bandeira	129
Imagem 53: Capa do disco lançado pelo coral do Arte e Instrução em 1964	130
Imagem 54: Teatro do Colégio Arte e Instrução na década de 1970	132
Imagem 55: Parte interna do programa de <i>O Bobo do Rei</i> , de Joracy Camargo, em 1935 ...	133
Imagem 56: Cenário de David Telles para <i>A Volta do Camaleão Alface</i>	142
Imagem 57: Cenários de <i>Três peraltas na praça</i> , e de <i>Onde canta o urubu</i>	143
Imagem 58: <i>Pluft, o Fantasminha</i> , de Maria Clara Machado, em 1983 e 1990	147
Imagem 59: Estudos do cenário de <i>Quando as Máquinas Param</i>	148
Imagem 60: Cenário para <i>Pluft, o fantasminha</i> , em 2009.....	149
Tabela 01: Grupos de Amadores da Zona Oeste e seus participantes.....	35

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
I - AMADORES EM PAUTA	19
I.I - O TEATRO AMADOR COMO OBJETO DE PESQUISA	22
I.II - O TEATRO AMADOR DA ZONA OESTE	32
II - O FIM DA LINHA	42
II.I - A HISTÓRIA DE UM LUGAR ESQUECIDO	44
II.II - SANTA CRUZ LUTA PELO ESPAÇO CULTURAL	56
III - ANDRÉ VILLON E O ELENCO TEATRAL AMANTES DA ARTE	70
III.I - O ELOGIO DO OSTRACISMO	71
III.I.I - ESTAVA ESCRITO. EU ACABARIA NO TEATRO (1914 - 1938)	73
III.I.II - NUNCA ME FALTOU TRABALHO (1838 - 1980)	93
III.I.III - EM FAMÍLIA (1980 - 1985)	100
III.II - ITINERANTE À FORÇA	103
IV - A PEDAGOGIA AMADORA	124
IV.I - UMA PROPOSIÇÃO PEDAGÓGICA	129
IV.II - UMA PEDAGOGIA INTUITIVA	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
FONTES E BIBLIOGRAFIA	154
APÊNDICE	161
ANEXOS	163
CADERNO DE IMAGENS	165

INTRODUÇÃO

Inicialmente, este trabalho buscava estabelecer um estudo sobre o diálogo entre o teatro profissional e o teatro amador na cidade do Rio de Janeiro do século XX, partindo da relação entre André Villon, ator de Santa Cruz - bairro do subúrbio da Zona Oeste da cidade -, lançado por Procópio Ferreira em 1938 e o Elenco Teatral Amantes da Arte (ETAA), grupo de teatro amador do mesmo bairro que atuou ali por trinta e nove anos ininterruptos (de 1960 a 1999).

Mas, ao longo da pesquisa, algumas descobertas e questões foram surgindo e alterando o rumo das coisas. Já de início percebemos que a relação entre amador e profissional não poderia ser analisada desta forma pois não havia, entre André Villon e o ETAA relação alguma. Além de Moacyr Teixeira ter por ele uma profunda admiração, os dois serem do mesmo bairro e, por uma única vez, o renomado ator ter visitado o grupo durante seus festejos de fim de ano, nada mais os unia.

Ao mesmo tempo, uma outra percepção foi definitiva para a nova formatação deste trabalho: a tomada de consciência da falta de pesquisas acerca do teatro amador. Neste aspecto, André Villon e o Elenco Teatral Amantes da Arte assemelhavam-se: ambos tiveram uma carreira longa e repleta de significados, mas, nem um nem outro, se encontra inscrito nos registros da história do teatro brasileiro ou mesmo carioca.

Neste momento percebemos o caminho a ser traçado. Precisávamos trazer à luz estes ilustres desconhecidos. Talvez, de alguma forma, a ausência do ETAA na historiografia teatral brasileira fosse melhor compreendida, uma vez que seu percurso se encontra incrustado em um dos bairros mais esquecidos da cidade que, no final da Zona Oeste, sempre foi e ainda é um dos subúrbios menos assistidos pelos poderes público e/ou privado. Mas André Villon, embora tenha saído deste mesmo lugar, foi um dos maiores atores de seu tempo: iniciando sua carreira profissional pelas mãos do mais importante ator do país em sua época, Procópio Ferreira, foi nomeado pelo próprio como seu herdeiro natural.

Mas porque então Villon não figura entre os nomes mais festejados de nosso teatro? Acreditamos, e trataremos disto adiante, em *O elogio do ostracismo*, que mais do que ser festejado pelos grandes eventos ao final dos espetáculos ou ainda, mais do que estar entre os grandes da “classe” teatral, André Villon, uma espécie de jovem de alma velha, preferia estar em casa com seus amigos e sua família. Ali estava a ligação entre André Villon e o ETAA: Santa Cruz, seu lugar de origem e sua fonte de inspiração. Para o ator consagrado, o bairro

representava a volta para casa, para rever sua gente e, para Moacyr Teixeira uma fonte inesgotável de tipos, situações e valores que povoaram toda a sua obra.

Objetivando a ampliação da pesquisa para além do registro histórico das trajetórias de André Villon e do ETAA, optamos também por investigar estas duas vertentes da pedagogia amadora - a vivenciada por André Villon no início de sua trajetória, no Colégio Arte e Instrução e a aplicada por Moacyr Teixeira no Elenco Teatral Amantes da Arte -, num aprofundamento de uma pesquisa que iniciamos em 2011, com nosso Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Licenciatura em Teatro na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - UFBA: *Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA: Reflexões sobre o caráter pedagógico de uma experiência com o teatro amador*, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Claudio Cajaíba Soares.

Aquele trabalho investigava, sobretudo, a linha pedagógica traçada pelo ETAA para sua utilização como base no desenvolvimento de uma metodologia de ensino do teatro que, em sua prática, mais que os conhecimentos teóricos e as técnicas de interpretação, também considerasse a ideia de formação plural do artista de teatro, tão comum nas ações cotidianas dos grupos de amadores e, cada vez mais, presente nas práticas profissionais contemporâneas.

Com o objetivo redefinido, o trabalho foi desenvolvido em quatro capítulos: No primeiro, “Amadores em pauta”, tratamos da ausência de pesquisas que abordem o tema do teatro amador observando que, nos poucos trabalhos relativos ao mesmo, a seleção por parte dos pesquisadores recai, em geral, sobre um restrito número de grupos de amadores que já se encontram inscritos na história do teatro brasileiro. Este capítulo se divide em duas partes: *I.I - O teatro amador como objeto de pesquisa*, onde apresentamos a recorrência de grupos já exaustivamente investigados e registrados, como *Os Comediantes*, o *Teatro Universitário* e o *Teatro do Estudante do Brasil - TEB*, em detrimento da abertura de espaço para a investigação e registro de outros amadores e suas produções. Entrando pela porta aberta por Luciana Penna Franca em *Teatro Amador - A cena carioca muito além dos arrabaldes* (2016) (trabalho no qual a autora apresenta o registro de diversos grupos de amadores de diferentes áreas da cidade, que chegavam mesmo a disputar público com as grandes produções profissionais e, ainda assim, foram desconsiderados em pesquisas anteriores sobre a história do teatro no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX), lançamos nosso olhar para os arrabaldes mais distantes do centro na segunda parte deste capítulo: *I.II - O teatro amador da Zona Oeste*, apresentando um levantamento do teatro amador praticado na Zona Oeste do Rio de Janeiro no século XX.

No segundo capítulo, “O fim da linha”, introduzimos o leitor no universo do qual trataremos doravante: Santa Cruz, o último bairro da Zona Oeste da cidade, apresentando seus espaços geográficos e suas condições sócio culturais. Na primeira parte, *II.I - A história de um lugar esquecido*, trazemos à luz a história do bairro, desde sua doação como sesmaria a Cristóvão Monteiro, até a configuração atual - resultado do crescimento desordenado, especulação imobiliária e de diferentes tentativas de retirada dos moradores de favelas dos bairros das zonas norte e sul da cidade para os bairros mais afastados -, passando por suas fases de Fazenda Jesuítica, onde se estabeleceu como uma grande produtora rural, Fazenda Real, palácio de veraneio da família Real, e de Fazenda Imperial, sendo um dos lugares preferidos de D. Pedro I. A segunda parte, *II.II - Santa Cruz luta pelo espaço cultural*, mostra as dificuldades de se fazer teatro, e de produzir cultura, em geral, em um lugar onde os espaços de fruição artística e cultural pertencem à oligarquias locais ou a poderes instituídos como igrejas ou agremiações políticas, que, preocupadas apenas com a manutenção do *status quo*, tornam-se obstáculos quase que intransponíveis na busca pelo desenvolvimento artístico e cultural do bairro. Aqui também apresentamos uma análise de dois textos de Moacyr Teixeira, *O Saudosista* e *O Poeta do Bodegão*, que ressaltam a característica dos espetáculos de costumes montados pelo grupo, apontando suas críticas políticas e seu compromisso social através desses textos.

No terceiro capítulo, “André Villon e o Elenco Teatral Amantes da Arte”, apresentamos a trajetória dos dois objetos de nossa pesquisa: A parte, *III.I - O elogio do ostracismo*, traz o registro da trajetória de André Villon subdividida em três momentos (graças à grande quantidade de material conseguida em função da receptividade das sobrinhas do ator, Ivanita e Ivone Gil Villon, filhas de seu irmão mais velho, Ivan Villon): *III.I.I - Estava escrito. Eu acabaria no teatro*, que conta a história do menino de Santa Cruz que, filho de uma das oligarquias locais, rompe com a formação tradicional em sua família e se dedica a tornar-se um dos maiores atores do país. Este primeiro momento traz o registro de sua trajetória amadora até sua profissionalização, em 1938, quando é contratado pela companhia de Procópio Ferreira; o segundo momento, *III.I.II - Nunca me faltou trabalho*, apresenta uma listagem de todos os espetáculos profissionais nos quais o ator esteve presente (desde 1938, até se retirar dos palcos, em 1980) aos quais tivemos algum tipo de acesso através de pesquisas nos arquivos da Biblioteca Nacional, no Centro de Documentação da Funarte (Cedoc), em livros que retratam o teatro de sua época, como *A tradição viva em cena: Eva Todor na companhia Eva e seus artistas (1940-1963)* de Angela de Castro Reis, nos arquivos do NOPH, Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz, fundado por

amigos de infância do ator e no vasto material disponibilizado pelas Sras. Ivanita e Ivone Gil Villon. O último momento desta parte, *III.I.III - Em família*, trata dos últimos cinco anos de vida do ator, apresentando as relações familiares, a importante presença de Elza Gomes, sua companheira por quarenta e seis anos e a perda sistemática de seus entes mais queridos, desde 1980, até seu falecimento, em 1985.

A última parte deste capítulo *III.II - Itinerante à força*, é dedicada ao levantamento histórico da trajetória de trinta e nove anos do Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA.

O quarto e último capítulo, “A pedagogia amadora”, é um aprofundamento de meu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Teatro pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia: *Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA: Reflexões sobre o caráter pedagógico de uma experiência com o teatro amador*, quando investiguei o processo de formação artística do grupo. Dividido em duas partes, este capítulo se dedica a analisar a importância de duas diferentes propostas amadoras: a que formou André Villon e a aplicada no ETAA, destacando que a prática amadora se caracteriza por uma formação múltipla, abrangendo diversas áreas do fazer teatral, o que acaba por formar indivíduos capazes de atuar em diferentes funções dentro do desenvolvimento de um espetáculo. Na primeira parte, *Uma proposição pedagógica*, fazemos um panorama da condução do Ginásio Arte e Instrução, em Cascadura, fundado pelo professor Ernani Figueiredo Cardoso, onde André Villon estudou, apresentando variadas formas de incentivo à ludicidade e práticas variadas dentro de um sistema de ensino que possuía teatro, um coro de vozes que chegou a lançar um disco e, até mesmo uma equipe de corridas automobilísticas. Na segunda metade do capítulo, *Uma metodologia espontânea*, a investigação se volta para a metodologia de ensino adotada por Moacyr Teixeira no Elenco Teatral Amantes da Arte, investigando suas bases no intuito de compreender se pode a pedagogia amadora se inserir nos mais variados meios e processos pedagógicos, como um agente formador do artista contemporâneo múltiplo, plural.

I - AMADORES EM PAUTA

Apesar de terem atuado intensamente nesse meio e deixarem marcas, esses sujeitos ficaram esquecidos pela “história do teatro” brasileiro.

Luciana Penna Franca

A falta de estudos acerca de um tema tão rico quanto o teatro amador já se apresenta como fato estabelecido pelos raros pesquisadores que se aventuram nos caminhos dos grupos afastados do chamado “circuito profissional”. Luciana Penna Franca, em *Teatro amador: A cena carioca muito além dos arrabaldes* (2016), chama a atenção para um tema de tal relevância:

O número de jornais dedicados ao teatro e que mencionam os amadores, assim como os próprios pesquisadores de teatro de revista que, constantemente citam o teatro amador, *porém sem mergulhar a fundo nesse tema*, me deixam curiosa sobre esse outro teatro, que parece ser tão intrigante e provocador quanto o teatro de revista (FRANCA, 2016, p.13 - Grifo meu).

Também Fabiana Siqueira Fontana, na obra *O teatro do estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*, registra a necessidade do estabelecimento do teatro amador como campo de pesquisa:

A existência de uma correspondência passiva, emitida por diretores de grupos amadores de todo o Brasil, que me fez atentar para a constituição de um campo envolvendo àqueles que se dedicavam a esta prática, em função mesmo dos novos propósitos que vinham sendo atribuídos ao amadorismo teatral, a partir do final dos anos 30 (FONTANA, 2016, p.16 - Grifo meu).

Anatol Rosenfeld, intelectual de indiscutível valor para o registro da história do teatro brasileiro, ao tratar do teatro amador no quarto capítulo da obra *Teatro em crise*, também registra a necessidade de maior investigação acerca do tema: “O assunto é vasto. Vale a pena voltar a ele” (ROSENFELD, 2014, p.102).

Em levantamento realizado no banco de teses da CAPES, reiterou-se tal situação: no vasto acervo de Teses e Dissertações, apenas cinco resultados foram encontrados. Em dois destes, uma vez abertos os registros, o termo “teatro amador” não aparece mais na busca e, somente em três o teatro amador aparece, efetivamente, como objeto de pesquisa.

Realizando esta mesma busca através da ferramenta “assunto” da plataforma Lattes do CNPQ - sabendo que estes resultados podem mudar a depender de filtros e outras variantes -

tendo como escopo apenas as Dissertações de Mestrado, atingiu-se o total de 184 resultados na busca. Destes, 44 não traziam “teatro amador” depois de aberto o registro, 127 traziam o “teatro amador” apenas no histórico pessoal de profissionais que, um dia *fizeram teatro*, apenas dois citavam o teatro amador na pesquisa e, dos 184 resultados encontrados, somente 11 tinham o “teatro amador” como parte integrante do objeto de pesquisa.

Este breve levantamento atesta a carência de material produzido acerca da trajetória e da importância do teatro amador. Segundo Luciana Penna Franca:

O único estudo específico sobre o teatro amador, localizado até o momento, é o artigo da jornalista Roseli Fígaro, sobre o Circuito Cultural do Teatro Amador e Operário Luso-brasileiro na cena paulista durante a primeira metade do século XX. Ainda que seu objetivo maior seja “resgatar as práticas culturais e comunicativas da comunidade de trabalhadores imigrantes portugueses” a autora mapeia os lugares de encenação das peças, os grupos amadores e as peças encenadas, permitindo conhecer parte do circuito teatral alternativo ou popular na cidade de São Paulo (FRANCA, 2016, p.23).

Mas, além da carência de pesquisas, uma outra característica nos chamou a atenção na análise dos poucos trabalhos acerca do teatro amador: a seleção, por parte da maioria dos pesquisadores, de grupos de amadores com características semelhantes, apesar da imensa variedade de configurações assumidas pelos conjuntos.

O pesquisador Flaviano Souza e Silva, em seu artigo *Teatro amador no Brasil em meados do século XX: Tempo de profissionalismo, tempo de amadorismo* apresenta a seguinte classificação de grupos de amadores:

Classificaremos como *grupos de teatro amador* o coletivo de pessoas que se reúnem para realizar atividades ligadas ao fazer teatral, sem a finalidade comercial. A nosso ver, esses grupos podem ser subdivididos em pelo menos quatro tipos, de acordo com os indivíduos que se reúnem para fazê-lo. O primeiro tipo são os *grupos amadores de constituição mista*, formados por estudantes secundaristas, universitários, artistas de diversas áreas e membros da comunidade em geral. O segundo tipo são os *grupos de estudantes*, formados por universitários ou secundaristas, podem atuar na comunidade ou apenas no meio acadêmico. O terceiro tipo são os formados por artistas profissionais, mas que, por opção, não atuam profissionalmente, no sentido de não visarem o lucro financeiro com as atividades do grupo. O quarto tipo são os *grupos de comunidades*, também chamados de *grupos populares* ou *grupos de periferia*. Normalmente com preocupações estéticas em segundo plano, esses grupos se preocupam mais com o lado lúdico, com o riso e com as reivindicações da comunidade (SILVA, 2012, p.02 - Grifos do autor).

Visando contribuir com pesquisas futuras, e já antecipando nosso intuito de um aprofundamento na investigação dos tipos e formas de grupos de amadores da cidade do Rio de Janeiro, acreditamos que a grande dificuldade das pesquisas existentes sobre o tema reside,

justamente, na variedade e complexidade presentes nas diferentes formas de constituição destes grupos. Inicialmente, para além da classificação de Flaviano Souza e Silva, que leva em consideração os componentes dos grupos, identificamos outras configurações possíveis de amadores se levarmos em conta, primordialmente, as condições estruturais e sociais apresentadas por cada grupo.

A primeira configuração diz respeito a grupos de amadores que não possuem qualquer estrutura e que, nem mesmo, conseguem estabelecer um diálogo profícuo com a sociedade local. Não possuindo espaço para ensaios e mesmo de apresentações, estes grupos contam somente com os esforços de seus próprios participantes. São grupos que se reúnem nas casas de seus integrantes, montam espetáculos com material trazido por eles e saem em busca de espaços para apresentações, como praças, escolas, clubes e igrejas.

A segunda configuração que podemos identificar, relaciona-se a um tipo de grupo que consegue um espaço fixo para ensaios e apresentações (em geral um clube, uma escola ou uma igreja). São grupos que se estabelecem a partir de uma parceria, e o estabelecimento de um local fixo de ensaios e apresentações está atrelado a uma espécie de contrapartida (aplicação de oficinas, montagens de espetáculos comemorativos, etc.). Este formato permite ao grupo uma segurança que possibilita a entrada de um número maior de membros, uma vez que estão instalados em um local socialmente reconhecido como espaço de convivência, além de facilitar a divulgação dos trabalhos (até mesmo utilizando-se da propaganda já praticada pelo espaço) e mesmo o acesso do público, uma vez que estes locais já gozam de algum reconhecimento por parte da comunidade.

Há também os grupos que, por possuírem a garantia de espaço para ensaios e apresentações, conseguem também o auxílio dos comerciantes locais. Como o apoio do comércio local assegura, na maioria dos casos, um aporte material através de latas de tinta, tecidos, madeiras e etc. esses grupos tendem a criar espetáculos de melhor qualidade, com cenários e figurinos mais elaborados, o que, com frequência, leva a um significativo aumento na venda de ingressos (já relativamente facilitada pelo fato de o grupo estar alocado em uma sede fixa), conseguindo assim gerar renda para produções seguintes.

Outro formato de grupos de amadores identificado é aquele grupo de constituição patrocinada: que assegurou um espaço para ensaios, firmou uma parceria fixa através da confiança adquirida com o comércio local e se agencia através de participações em editais públicos ou alguma outra forma de apoio financeiro. Esses grupos que, em geral, possuem um ou mais membros que se aprimoraram no conhecimento de formas e meios de produção e no enquadramento de seus espetáculos em editais específicos, de valores mais moderados,

possuem também uma certa capacidade de deslocamento na cidade e fora dela, além de ter uma venda de ingressos significativa, que garante sua produção continuada. Alguns destes grupos participam de diversos festivais de amadores pelo país.

A última configuração de grupos de amadores que identificamos são aqueles independentes, que possuem um apoio financeiro fixo e espaço próprio que, além de utilizado para ensaios, permite ao grupo capitalizar-se pela aplicação de oficinas, workshops e aluguel desses espaços. Estes grupos têm uma participação sistematizada em editais públicos e privados, conseguem formar um repertório, participam de festivais pelo país e fora dele e ainda possuem uma renda capaz de auxiliar nas produções e prover uma ajuda de custo a seus participantes. Por sua situação estabelecida esses grupos podem apresentar proposições estéticas mais bem definidas, tendo a possibilidade de construir um repertório propondo novas tendências, formatos ou abordagens e trabalhar suas montagens com mais calma, sendo seus espetáculos resultados de profundo trabalho de pesquisa de técnicas, linguagens e conceitos.

A identificação dessas configurações de grupos de amadores se deu a partir do apontamento de integrantes de variados grupos que atuaram na Zona Oeste entre 1960 e 1999: a *Companhia teatral gente nova*, o *Grupo MOA*, o *Jograrte*, o *Alto astral no ninho do pássaro*, o *Neofitosarte*, o *Loukarte* e o *Elenco Teatral Amantes da Arte*.

Embora ainda não tenhamos nosso método de classificação finalizado e reconhecendo que nem todas as variantes possíveis tenham sido trazidas à tona, por hora, podemos afirmar que, de maneira recorrente, nos poucos estudos existentes sobre grupo de amadores, apenas as duas últimas configurações (de grupos patrocinados ou independentes) têm sido levadas em conta pelos pesquisadores, como veremos a seguir.

II - O TEATRO AMADOR COMO OBJETO DE PESQUISA

Em *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*, referência para qualquer pesquisador da história do teatro no Brasil, a pesquisadora Nanci Fernandes afirma, no capítulo *A modernização do teatro brasileiro (1938-1958)* que: “o amadorismo como forma de teatro alternativo, com preocupações artísticas e nada comerciais, (...) constrói as bases sobre as quais se edificará a nossa modernidade teatral” (FERNANDES, 2013, p.57). Tratando dos “grupos amadores que buscaram interferir no panorama teatral estagnado do período”, (idem) a autora marca a renovação que veio a partir destes amadores, destacando as vertentes mais importantes:

“a. o movimento carioca, entre os anos de 1938 e 1947; b. o movimento paulista, que durou de 1942 a 1948 e culminou na criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Escola de Arte Dramática (EAD); c. o movimento pernambucano (com extensão para todo o nordeste), que começou com feições peculiares e, na década de 1940, incorporou meios e modos teatrais em uso no Sudeste (FERNANDES, 2013, p.57).

Do Rio de Janeiro, área onde se encontra alocado o presente estudo, a pesquisadora apresenta *Os Comediantes*, o *Teatro Universitário*, o *Teatro do Estudante do Brasil - TEB* e o *Teatro Experimental do Negro*, quatro grupos que se ergueram a partir de uma estrutura já estabelecida, ou de um agrupamento de pessoas com possibilidades de viabilizar as condições necessárias para a implantação destes projetos.

Desses quatro grupos, três têm uma configuração que identificamos como recorrente em trabalhos sobre amadorismo: *Os Comediantes*, o *Teatro Universitário* e o *Teatro do Estudante do Brasil - TEB* que são amadores que se estabeleceram em uma estrutura que, qualitativamente, em nada, ou muito pouco, diferia da estrutura de seus contemporâneos profissionais. Foram formados por membros com amplo acesso à cultura e à formação acadêmica, que já haviam viajado para fora do país, ou estavam em contato com as tendências e práticas teatrais de várias partes do mundo, dotados de uma visão crítica formada nos debates dos cafés e principais pontos de encontro da elite financeira, política e intelectual do Rio de Janeiro e, até por isso, possuíam algum aporte financeiro que lhes permitia um planejamento confortável.

O quarto grupo apresentado por Nanci Fernandes, o *Teatro Experimental do Negro*, difere dos três grupos anteriores por apresentar características muito específicas, com objetivos diferentes e uma proposta muito mais ampla. Segundo Fernandes “O projeto cultural do TEN possuía intenções muito abrangentes, para além da área teatral: paralelamente às atividades cênicas promoveram-se várias atividades” (FERNANDES, 2013, p.68). O que Abdias do Nascimento propõe com o TEN, é uma convocação do artista negro para ocupar um espaço que, até ali, lhe havia sido negado. Por este motivo, não trataremos do *Teatro Experimental do Negro*, mantendo-nos apenas tratando dos grupos que consideramos recorrentes nas pesquisas acerca do teatro amador no Rio de Janeiro no século XX.

Sobre a fundação de *Os Comediantes*, Nanci Fernandes relata que:

A Associação dos Artistas Brasileiros (...) era uma espécie de refúgio de pintores, músicos, poetas e escritores, que ali se reuniam em exposições, concertos e palestras. A sede da AAB ficava no antigo Palace Hotel, *lugar frequentado pela elite da cidade*. Tendo à frente Celso Kelly, intelectual interessado em teatro, em 1936/1937 a AAB promoveu um concurso de teatro amador para peças em um ato, (...) O sucesso e a repercussão da iniciativa levaram Kelly a criar um grupo teatral na

AAB. (...) Foi então criado em 1938 o grupo Os Comediantes, que tinha como objetivo “algo na linha do movimento de *Copeau, Dullin, Baty, Pitoëff e Jouvet, na França*. A sua primeira diretoria oficial era constituída por Aníbal Machado¹ (presidente), Tomás Santa-Rosa (diretor-artístico), Brutus Pedreira (diretor de produção) e Carlos Perry (diretor financeiro) (FERNANDES, 2013, p.63-64 - Grifos meus).

Esta breve descrição da fundação do grupo *Os Comediantes* não deixa dúvidas quanto à sua origem no seio da elite carioca, formado por membros com capacidade de estar em contato com as principais tendências teatrais mundiais e suas proposições, além de possuir algum fôlego de capital para suas montagens, visto que a existência de um diretor financeiro na estrutura do conjunto indica, pelo menos, a preocupação com a movimentação de capital, o que não nos deixa dúvidas de que era um grupo que se mantinha com seus próprios recursos, ou seja: um grupo de constituição independente.

O *Teatro Universitário* era, claramente, um grupo de amadores de constituição patrocinada. Nanci Fernandes afirma que:

Sua origem está ligada ao Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Música. Quando presidente do Diretório, em 1938, Jerusa Camões criou-o como uma das atividades da sua gestão. Com a boa acolhida do primeiro espetáculo *Filigranas*, de teatro musicado, o grupo foi em frente. (...) *Sempre contou com apoio oficial, portanto não teve problemas financeiros*. Além de representar em vários locais públicos - fábricas, praças públicas, sindicatos etc. -, também fez excursões, principalmente ao longo da linha Central do Brasil, da qual obtinha passagens gratuitas. (FERNANDES, 2013, p.67 - Grifo meu)

Esta tranquilidade financeira que permitia ao grupo experimentar qualquer espetáculo que quisesse, sem nenhum tipo de compromisso estético ou de conteúdo, podendo optar livremente por suas montagens, pode ser atestada por Jerusa Camões:

O TU tinha como proposta definida fazer teatro qualquer que fosse, como diversão, sem grandes revoluções cênicas. Coisas que nos alegrassem a vida. Por isso, éramos um grupo alegre e interessante [...]. No sentido de contribuir para essa alteração de mentalidades [...], acho que o nosso trabalho foi significativo. Por isso, costumo dizer que fomos necessários no nosso tempo. (1978, p.29, apud FERNANDES, 2013, p.67)

Já “a história do *Teatro do Estudante do Brasil* (TEB) confunde-se com a de seu mentor: Paschoal Carlos Magno” (FERNANDES, 2013, p.58). Fabiana Siqueira Fontana afirma que:

¹ Pai de Maria Clara Machado, fundadora de *O Tablado*, do qual trataremos mais adiante.

O projeto de um grupo de teatro amador, de Paschoal Carlos Magno, ganha suas bases de concretização quando é criado na Casa do Estudante do Brasil o Departamento Cultural, em fevereiro de 1938. Sob direção de Paschoal, e contando com Medeiros Lima como secretário, este departamento iniciou assim que criado, entre outras atividades, a campanha do *teatro universitário*. E é dentro deste âmbito que se insere a edificação do Teatro do Estudante do Brasil (FONTANA, 2016, p.98).

O prestígio do qual gozava Paschoal Carlos Magno tornaram as condições para a fundação e manutenção do Teatro do Estudante do Brasil de tal forma favoráveis, que chegava a contar com o apoio direto e pessoal do Presidente da República, Getúlio Vargas, que, por diversas vezes, atendeu a pedidos do amigo para quitação de dívidas ou suporte a novas montagens, como mostram alguns trechos da transcrição feita por Fontana de uma das cartas endereçadas ao Presidente:

Eu apelo para Vossa Excelência, a fim de que me seja concedida a ajuda solicitada. Caso o governo não possa atender-me, e como já assumi diante de todos os moços que estudam a obrigação de levar o TEB avante, só terei remédio, vender tudo quanto me pertence, como meus livros, móveis, quadros e hipotecar uma casa de minha irmã, que hoje veio ao meu encontro, para que se realize a temporada de 1939 e a obra continue. (...) Presidente, merecem ou não esses moços o apoio do Governo? Vim da Inglaterra com o projeto de realizar este movimento e mais o da cadeia dos “pequenos teatros”, criar uma escola dramática, independente de ajudas governamentais. Mas no Brasil tudo é tão difícil! (MAGNO, 1938/1939 In: FONTANA, 2016, p.186-188).

O prestígio e a influência de Paschoal Carlos Magno são também atestados pela edição especial de *O Percevejo*, intitulada *Os Festivais de Teatro Amador no Brasil*² (2002), na qual é feito um levantamento dos festivais capitaneados por Paschoal Carlos Magno “cuja memória buscou-se restaurar, em parte, através da reprodução da história dos festivais lembrada neste dossiê” (BULHÕES, 2002, p.225). No artigo *Paschoal e seus festivais*, Luiza Barreto Leite apresenta uma análise dos seis primeiros festivais realizados por Paschoal, trazendo detalhes de cada edição, com informações sobre locais e datas, número de participantes e personalidades que abriram os encontros (como os Ministros da Educação: Clóvis Salgado em 1958, Pedro Calmon em 1959 e o Deputado Oliveira Brito em 1962; o presidente da Academia Brasileira de Letras, Austregésilo de Athayde em 1971; o Governador da Guanabara, Negrão de Lima, em 1968 e o próprio Presidente da República, Juscelino Kubitschek, em Brasília, em 1961).

² Esta edição de *O Percevejo* foi editada em número duplo e trazia dois dossiês: o primeiro tratava do teatro brasileiro dos anos 1940 sob a coordenação da professora Evelyn Furquim Werneck Lima; o segundo trazia os festivais de teatro amador no Brasil organizados a partir de pesquisas do professor Aldomar Conrado.

Dentre seus patrocinadores estavam a Presidência da República, o Ministério da Educação e Cultura, a Campanha de Assistência ao Estudante (MEC), a Associação Brasileira de Imprensa, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, o Serviço Nacional de Teatro, além de apoios locais, a depender de onde ocorria o festival, como Universidades, Prefeituras e Governos. Além disso, as premiações chegavam a incluir bolsas de estudo de um ano na Europa e nos Estados Unidos.

O grande prestígio e capacidade de articulação política de Paschoal Carlos Magno que permitiram o alto grau de atuação do TEB, são as bases sólidas sobre as quais nos apoiamos para afirmar que também o Teatro do Estudante do Brasil era um grupo de amadores de constituição patrocinada.

Seja pelo surgimento no seio da elite intelectual carioca como *Os Comediantes*, por estar atrelado a um departamento acadêmico, recebendo apoio financeiro como o *Teatro Universitário*, ou calcado no prestígio de uma figura pública, como o *Teatro do Estudante do Brasil*, é fato que os grupos que alcançaram visibilidade e se tornaram referências no Rio de Janeiro do século XX estão longe de ser uma maioria representativa do amadorismo vigente no período. Um longo caminho ainda precisa ser percorrido para trazer à luz um grande número de desconhecidos amadores esquecidos nos mais variados recantos da cidade.

Um grande passo dado na direção do registro da memória da prática do teatro amador no Rio de Janeiro é a obra de Luciana Penna Franca, *Teatro amador: A cena carioca muito além dos arrabaldes* (2016), na qual a pesquisadora apresenta variadas formas de amadorismo.

Penna Franca (2016) trata de grupos formados por agremiações que se utilizavam do teatro tanto para oferecer a seus associados a possibilidade de integrar um grupo de amadores, quanto para garantir uma atração de qualidade em suas dependências. Segundo ela:

O teatro era uma das formas artísticas mais presentes no cotidiano carioca na segunda metade do século XIX e início do XX. Os palcos e demais espaços para apresentação de peças proliferavam pela cidade e podiam ser grandes teatros ou grêmios, clubes, teatrinhos familiares, pequenos palcos amadores; o importante era levar os diversos espetáculos aos freqüentadores desses espaços (FRANCA, 2016, p.13).

Numa pesquisa minuciosa, Franca nos apresenta um mapeamento de agremiações dentro das quais se formaram grupos de amadores por toda a cidade do Rio de Janeiro no período entre 1903 e 1922, apresentando um total de 93 agremiações distribuídas por 36 bairros da cidade, sendo dois em Cascadura, um no Jacaré, um em Sampaio, cinco no

Riachuelo, um no Cachambi, dois em Inhaúma, dois em Cavalcante, um no Méier, três em Engenho de Dentro, dois no Engenho Novo, um em Ramos, um em Olaria, quatro em Todos os Santos, dois em Vila Isabel, três no Andaraí, um no Engenho Velho, três na Tijuca, sete em São Cristóvão, dois na Ilha do Governador, dois em Santa Tereza, dois no Catumbi, um no Rio Comprido, um em Laranjeiras, um no Flamengo, sete em Botafogo, um na Praia Vermelha, um na Cidade Nova, um em São Domingos, dois na Saúde, um no Morro do Pinto, vinte no Centro, três na Gávea, um em Ipanema, um em Realengo, três em Jacarepaguá, e dois em Santa Cruz, bairro intimamente ligada a esta pesquisa.

Consegui reunir informações como endereços de teatros, nomes de grupos e entidades, que permitiram realizar um mapeamento da diversidade de grupos e indivíduos envolvidos com o teatro amador e, ao que tudo indica, *novas evidências sobre a dimensão que o teatro amador tinha e que ainda não foi retratada nas histórias do teatro brasileiro*. Além disso (...) foi possível elaborar um mapa com a localização aproximada dos múltiplos espaços onde os amadores se apresentavam na cidade (FRANCA, 2016, p.26 - Grifo meu).

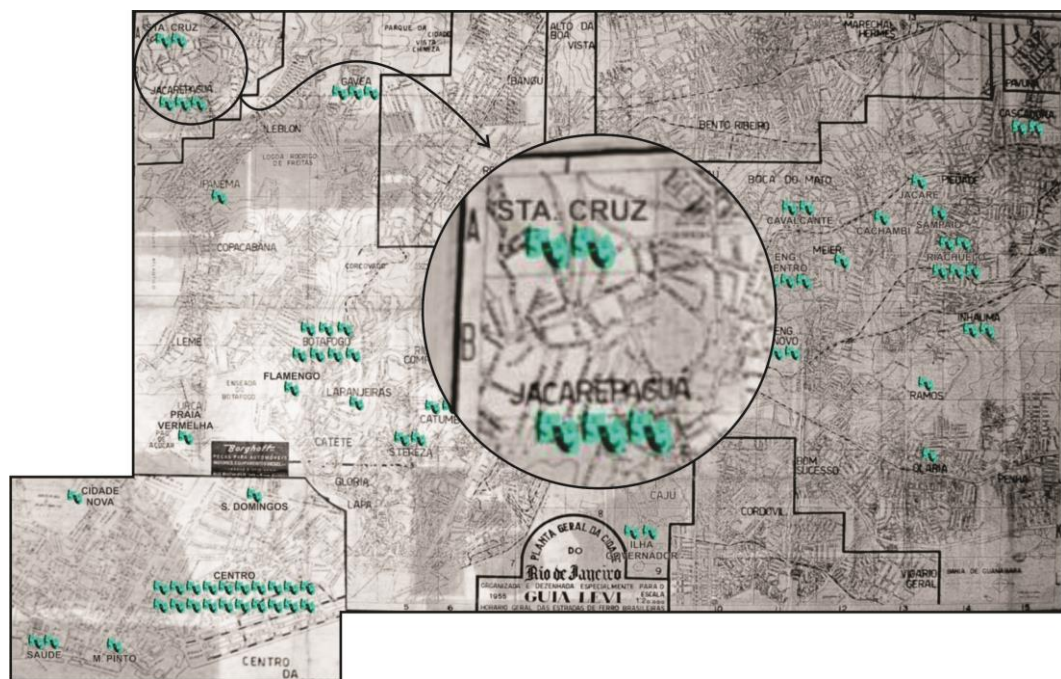


Imagem 01: Destaque para a presença de grupos amadores na Zona Oeste no mapa elaborado por Luciana Penna Franca (2016).

Analisando grupos de amadores que se formaram dentro de vários clubes de associados - como a Sociedade Progressista Recreativa e Muzical da Villa Santa Thereza que “mantinha, em 1919, um grupo dramático entre seus associados além de um curso musical, uma banda de música, uma biblioteca e um salão para recreios” (idem, p.70) - a autora encontrou:

Evidências de uma organização cuidadosa que em nada indicam que fossem grupos espontâneos. Os deveres e os direitos dos artistas amadores descritos tão minuciosamente nos estatutos nos mostram uma organização profunda dessas sociedades e a importância que os espetáculos tinham, fossem exclusivamente para o lazer dos sócios ou para levar aos seus públicos ideias e comportamentos que queriam “ensinar” (FRANCA, 2016, p.71-72).

Segundo cremos, reside aí a característica distintiva destes grupos de amadores. Eles foram formados com o propósito de atender a uma necessidade específica da sociedade recreativa a qual pertenciam e, para isso, tinham toda uma conjuntura favorável e uma regularidade de montagens, como:

O Club Dramático de São Cristóvão, que apresentava, pelo menos, um espetáculo mensal, também tinha um corpo cênico e um diretor de cena nomeado e com direito a um assento nas reuniões da diretoria (FRANCA, 2016, p.70).

A base estrutural oferecida por estas sociedades recreativas garantia a estes grupos dramáticos uma tranquilidade tão grande para a execução de seu trabalho que, muitas vezes, os resultados alcançados levavam esses amadores a disputar espaço com grupos profissionais do centro da cidade. Penna Franca acredita que:

É possível pensar que essa disseminação do teatro amador ocorreu paralelamente à expulsão da população do centro da cidade em direção as *zonas norte e sul*, em função das diversas intervenções urbanas do princípio do século XX. O “teatrinho” ocupava, na verdade, espaço significativo na capital, não apenas nos arrabaldes, como vimos, e concorria intensamente com o teatro comercial (FRANCA, 2016, p.53-54 - Grifo meu).

Podemos observar também que estas sociedades, localizadas em áreas mais nobres da cidade, como as Norte e Sul, distinguiram-se de outras agremiações localizadas nas regiões mais periféricas, como Santa Cruz, na Zona Oeste, por exemplo.

Enquanto as sociedades e clubes recreativos das Zonas Norte e Sul esforçavam-se no intuito de amparar os seus grupos de amadores, reconhecendo neles uma possibilidade de conquista de novos sócios, ou mesmo como uma atração periódica em sua agenda de eventos, os clubes da Zona Oeste entendiam que a sessão de seu espaço era um favor prestado aos grupos de amadores que, por estarem ali alocados, passariam a dever um favor àquela agremiação. Esta forma de perceber a abertura do espaço de um clube ou sociedade recreativa como uma espécie de tratamento assistencial aos grupos de amadores fez com que, em sua grande maioria, os grupos da Zona Oeste vivessem reféns de agradar ou não a esta ou àquela diretoria, sem que fosse firmado um acordo definitivo com a instituição e o grupo, ficando a

solidez da parceria dependente apenas da simpatia do presidente da agremiação e/ou de seu diretor social.

Assim foi com o Elenco Teatral Amantes da Arte que, fundado a partir de um evento comemorativo do Oriente Atlético Clube, nunca encontrou qualquer amparo em seu local de origem. Ao contrário, após a apresentação de estreia do grupo, a diretoria enviou a Moacyr Teixeira uma carta de agradecimento acompanhada de uma proposta de compra de título de sócio contribuinte.

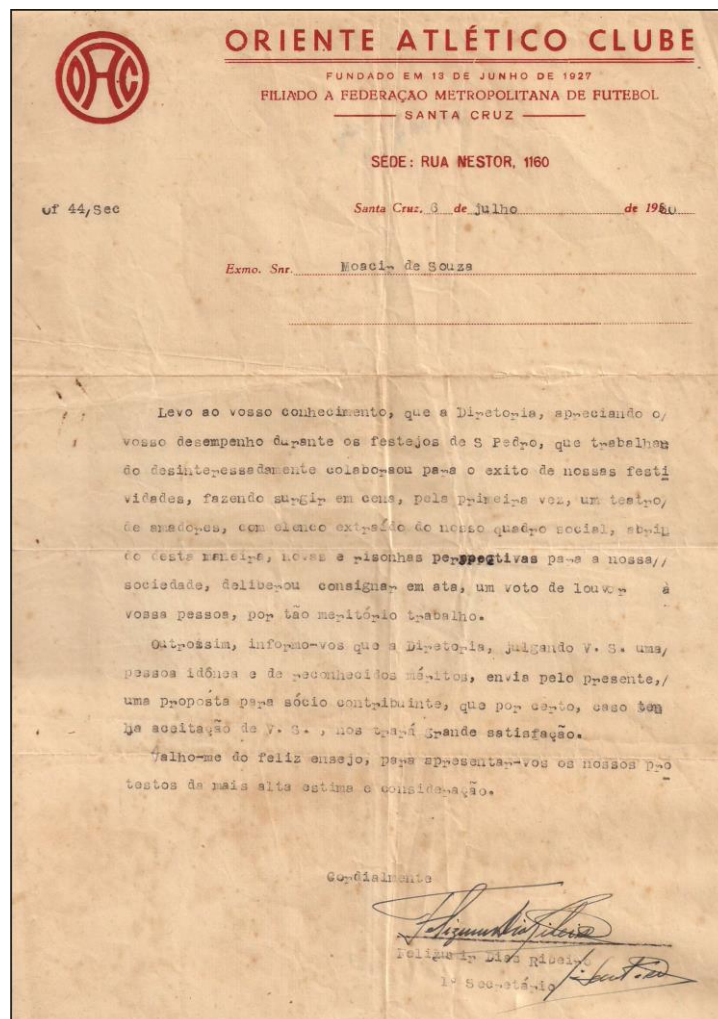


Imagem 02: Ofício da diretoria do Oriente Atlético Clube enviado para Moacyr Teixeira em 06 de julho de 1960 - Acervo Moacyr Teixeira

Diferente do ETAA, André Villon utilizou este tipo de estrutura para fortalecer a presença do teatro amador em Santa Cruz: matriculado no Colégio Arte e Instrução, instituição de ensino de Cascadura, na Zona Norte, integrou o corpo cênico *Castro Alves*, um grupo amador com um formato bastante próximo dos grupos estudados por Penna Franca.

Ali, ao invés de uma agremiação, era o colégio que garantia a estrutura necessária para a montagem dos espetáculos e para a formação dos participantes. Aluno no Arte e Instrução, André Villon replicava seu aprendizado com seus alunos no Grêmio Procópio Ferreira, em Santa Cruz, agremiação fundada junto com seu irmão mais velho, Ivan Villon e mais onze amigos (o Clube dos treze). Segundo o próprio Villon conta em entrevista ao Jornal *A Manhã*, de 03 de janeiro de 1942, na qual cita o diretor do Corpo Cênico Castro Alves, do Ginásio Arte e Instrução: “Aprendia com Machadinho aquilo que ensinava aos moços de Santa Cruz, meus amigos de sempre” (VILLON, 1942, p.5).

Como o grupo do Arte e Instrução, os conjuntos apresentados por Penna Franca foram planejados e estabelecidos dentro de normas específicas e com objetivos claramente delineados. Segundo a autora, estes “não eram absolutamente espontâneos ou encenações eventuais. Prezavam por uma organização minuciosa, regras explícitas e maneiras de pensar bastante significativas” (FRANCA, 2016, p.78).

Dentre os conjuntos pesquisados e que apresentavam normas expressas de conduta até mesmo em seus estatutos estão o Grêmio Dramático Cardonense, o Clube Recreativo Dramático, o Clube Dramático de São Cristóvão, o Clube Dramático Souza Bastos, a Sociedade Estudantina Dramática Luso Brasileira, o Grêmio das Amadoras Flor de São João e o Centro Galego. Segundo a autora:

A organização dessas sociedades dramáticas nos aponta para um espaço social importantíssimo, que conquistou cada um dos bairros do Rio de Janeiro levando imigrantes, operários, senhoras da “*haute gomme*”... homens, mulheres e crianças a discutir temas diversos e pensar sobre o seu papel, não apenas no palco, mas na própria transformação geográfica, social e política da capital (FRANCA, 2016, p.79).

Os grupos formados nessas agremiações eram tão cuidadosamente selecionados que nos parece correto afirmar que seu objetivo era, antes de tudo, encontrar em seu quadro de sócios, representantes legítimos dos princípios das agremiações a qual estavam associados, numa espécie de manutenção do *status quo* estabelecido por aquela reprodução da sociedade carioca. Ou, em outros casos (os grupos de operários, por exemplo), questionar esta mesma sociedade.

Os deveres e os direitos dos artistas amadores descritos tão minuciosamente nos estatutos nos mostram uma organização profunda dessas sociedades e a importância que os espetáculos tinham, fossem exclusivamente para o lazer dos sócios ou *para levar aos seus públicos ideias e comportamentos que queriam “ensinar”* (FRANCA, 2016, p.71-72 - Grifo meu).

Em alguns casos a oficialização dos grupos de amadores por estes grêmios davam ao seu diretor teatral os mesmos direitos e deveres dos demais diretores da associação, o que garantia a produção sistemática dos espetáculos, seu aporte financeiro, sua autonomia criativa e, até mesmo, uma liberdade de gestão garantida de forma estatutária:

O diretor de cena tinha plenos poderes para agir na esfera de suas atribuições e seus deveres também eram bem especificados: apresentar à diretoria, em sua segunda sessão mensal, a peça escolhida para o espetáculo do mês seguinte acompanhado do respectivo orçamento; formular um quadro de amadores para compor o corpo cênico - que deveria ser aprovado pela diretoria; empregar todos os esforços para que não houvesse transferência da data do espetáculo por deficiência dos ensaios; convocar reunião do corpo cênico sempre que julgasse conveniente; fazer um relatório anual dos fatos concernentes ao seu cargo (FRANCA, 2016, p.70-71).

Outros clubes estendiam este estabelecimento de funções e algumas vantagens para todo o grupo de amadores que, além de ter direito a um convite por apresentação, ainda era estimulado a assistir as apresentações de grupos de outras agremiações, como era a prática do Andarahy Club. Já o Club Recreativo Jacarepaguá apresentava uma outra possibilidade: os amadores associados que não pudessem custear seus figurinos e adereços receberiam uma espécie de ajuda de custo da diretoria. Esses recursos seriam “destinados ao custeio de *toilettes* ou utensílios reclamados pelas peças a representar”³, prática adotada por algumas outras agremiações, como nos informa Luciana Penna Franca:

Essas determinações podem ser vistas ainda na Sociedade Dansante e Dramática Culto à Arte, no Club Dramático Souza Bastos, no Club Dramático João Barbosa, no Inhaumense Club ou no Grêmio Dramático Cardonense. (...) São evidências de uma organização cuidadosa que em nada indicam que fossem grupos espontâneos (FRANCA, 2016, p.71).

Até aqui tratamos de dois tipos de grupos de teatro amador do Rio de Janeiro no século XX: o primeiro, formado por uma elite intelectual e financeira que, dentro de uma estrutura semelhante à profissional, buscava dialogar com as novas tendências do teatro mundial e que é sempre lembrada quando se trata da modernização do teatro brasileiro; o segundo, formado por alguns dos grupos retirados do esquecimento por Penna Franca que, atrelados a agremiações (basicamente, do Centro e Zonas Norte e Sul da cidade), também possuíam alguma estrutura.

³ DP, caixa IJ6 648. Arquivo Nacional, apud FRANCA, 2016, 71.

Mas e os amadores dos subúrbios distantes? Dos bairros realmente afastados do Centro, situados na Zona Oeste? Se o teatro amador é um tema esquecido nas pesquisas, o que dizer do teatro amador da Zona Oeste, sem dúvida a mais esquecida região da cidade?

É de alguns destes grupos que trataremos a partir de agora.

I.II - O TEATRO AMADOR DA ZONA OESTE

Como não temos refletores,
Na hora 'h' até um pacote de velas serve.

Ivanilson Dionísio⁴

Pretendemos trazer para as discussões e registro da história do teatro brasileiro a prática amadora dos subúrbios que, tão deixados de lado nos assuntos mais básicos de necessidades do indivíduo, não poderia encontrar suporte no que tange às questões do desenvolvimento cultural.

Historicamente a Zona Oeste da cidade é reconhecida como a área do Rio de Janeiro onde o abandono do poder público é mais flagrante. O historiador Maurício de A. Abreu, em *Evolução urbana do Rio de Janeiro* afirma que:

A estrutura espacial de uma cidade capitalista não pode ser dissociada das práticas sociais e dos conflitos existentes entre as classes urbanas. Com efeito, a luta de classes também reflete-se na luta pelo domínio do espaço, marcando a forma de ocupação do solo urbano. Por outro lado, a recíproca é verdadeira: nas cidades capitalistas, a forma de organização do espaço tende a condicionar e a assegurar a concentração de renda e de poder na mão de poucos, realimentando assim os conflitos de classes (ABREU, 2011, p.15).

A Zona Oeste do Rio de Janeiro é resultado desta ocupação espacial que é gerada pelas práticas sociais, como afirma Abreu. Originalmente uma Zona Rural - com fazendas de criação de gado, plantações de diversos tipos de laranja e chá -, no início de sua urbanização na década de 1960, esta região passou a abrigar uma série de conjuntos habitacionais que, em função da falta de planejamento em sua estruturação e entrega à sociedade, acabaram por se favelizar e, em sua grande maioria, a abrigar núcleos organizados de tráfico de drogas, como o conjunto habitacional Dr. Otacílio de Carvalho Camará, conhecido como Cesarão, em Santa Cruz; o Jardim Batan, em Realengo e a Vila Kenedy, em Bangu.

⁴ Ivanilson Dionísio foi iluminador do ETAA nas décadas de 1980 e 1990. Era iluminador da extinta Rede Manchete de televisão. Esta frase é parte de uma entrevista concedida ao jornal O Globo - Zona Oeste de 29 de novembro de 1988.

A favelização que gerou a presença maciça do tráfico e de milícias na Zona Oeste atesta, mais do que o descaso, um sistemático e institucionalizado sistema de ocupação seletiva pelo poder público nesta área desde o início de sua urbanização. Este formato, que transformou a Zona Oeste em uma espécie de receptora de marginais expulsos do Centro e Zona Sul, pôde ser percebida abertamente a partir da instalação das UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora), iniciada em 2008.

Em um artigo intitulado *As várias faces das UPPs*, o sociólogo e antropólogo Luiz Antonio Machado da Silva observa que “pacificação designa o processo que ocorre ‘após’ a vitória na guerra, a qual só pode ser evitada pela fuga dos inimigos” (2010, p.36). Esta fuga, citada pelo pesquisador, foi parte oficializada no processo estabelecido como de ‘pacificação’ pois, “de fato, antes da implantação de cada nova UPP, é feita uma série de alertas públicos aos criminosos para que deixem a localidade a ser ocupada” (Ibdem). A fuga para outras localidades também é questionada por Machado da Silva:

De fato, começam a aparecer nos meios de comunicação muitos comentários sobre as crescentes dificuldades em algumas localidades, nas quais se reconcentrariam os integrantes dos bandos armados que abandonam as áreas onde UPPs estão sendo implantadas. (...) Será que as unidades pacificadoras apenas redistribuem pela cidade a violência criminal e policial, em vez da propagandeada redução efetiva da mortalidade a elas associada (SILVA, 2010, p.39)?

Ainda hoje esta expulsão das classes mais baixas de regiões centrais ou da Zona Sul da cidade para a Zona Oeste continua sendo praticada. O programa *Minha Casa, Minha Vida*, do Governo Federal em parceria com a Secretaria Municipal de Habitação e Cidadania, por exemplo, é capaz de realocar um morador do morro de São Carlos, na Zona Norte, em um apartamento em Santa Cruz, na Zona Oeste, deixando este indivíduo a uma distância aproximada de 70 Km de sua antiga moradia, num tempo médio de duas horas de viagem - isto com um cidadão legalizado e em dia com seus compromissos para com o Estado. O que esperar do planejamento de realocação da população criminosa?

No campo da cultura, esta segregação pode se sentir tanto nas práticas públicas de distribuição, fruição e acesso aos bens culturais, quanto nos produtos de cultura gerados por artistas oriundos dessas regiões. Para o sociólogo João Domingues Pereira da Silva:

É, portanto, nas políticas culturais onde se mediam e se reproduzem parte dos conflitos sociais e as maneiras como os processos de significação são mobilizados no campo autonomizado da cultura; seja na forma como os mercados culturais desenvolvem os bens simbólicos produzidos, seja na pauta prioritária das agendas públicas para a cultura em seus diversos níveis (SILVA, 2010, p.2).

Neste contexto de segregação e abandono, alguns grupos de amadores foram surgindo, desaparecendo, resistindo e escrevendo a história do teatro naquela região. Sem a influência financeira e/ou cultural de *Os Comediantes*, do *Teatro Universitário* e do *Teatro do Estudante do Brasil*; ou do apoio institucional do *Club Dramático de São Cristóvão*, do *Andarahy Club* ou do *Club Recreativo Jacarepaguá*, vários destes grupos, também vitimados pela falta de registro e pesquisas, desapareceram na história. São grupos de amadores que não foram pesquisados. São os amadores do subúrbio.

Claro que não imaginamos a possibilidade de tratar de todo o teatro amador do subúrbio carioca em um único trabalho; os amadores do subúrbio carioca precisam ainda de muitas e profundas pesquisas para que se dê a eles o seu justo valor e devido respeito, como o fez Juliana Souza do Rego em seu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Teatro nesta mesma Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: *O subúrbio pode ser o centro: A ocupação artística do Teatro Armando Gonzaga* (2014).

Neste trabalho, Rego analisa como o teatro de grupo pode aproximar a comunidade das realizações culturais locais, utilizando-se para isto da ocupação artística desenvolvida pela autora e seu grupo no Teatro Armando Gonzaga em 2014. Vale observar que o conjunto, formado no âmbito da ocupação, tinha assegurado um espaço para ensaios e apresentações e, sendo vencedor de um edital, estava em sintonia com as políticas públicas vigentes e ainda oferecia uma ajuda de custo de R\$100,00 mensais para cada participante. A autora nos apresenta uma distinção entre a definição idealizada do subúrbio carioca e o subúrbio vivenciado na prática diária da cidade:

O atual subúrbio carioca, formado a partir do início do século XX, (...) difere-se bastante da visão da literatura tradicional acadêmica que define subúrbio como lugar longínquo, tranquilo, pouco habitado e de “menos gente ocupando mais terra”. O fato é que o subúrbio carioca acaba sendo marcado hoje justamente pela densidade populacional, pelo eixo ferroviário, pela conotação proletária, por conteúdos socioculturais próprios, pela roupagem de violência e insegurança e também pelo contraste que estabelece em termos de estética e de estrutura social com regiões mais nobres da cidade. (REGO, 2014, p.19)

Luciana Penna Franca (2016) nos fala do teatro amador que encontrou “muito além dos arrabaldes”. De uma certa forma, poderíamos dizer que esta também é a nossa proposta, mas, em sentido contrário. Ao passo que Penna Franca traz o amadorismo que se aproxima e toca o centro da cidade, os amadores da Zona Oeste, em direção oposta, dirigem-se para o além exterior dos arrabaldes, distanciam-se do Centro e, talvez por isso, não sejam

percebidos. Acerca dos muitos grupos de amadores extintos ou mesmo em atividade na Zona Oeste do Rio de Janeiro, encontram-se poucos registros.

A partir da década de 1980, com o surgimento de dois importantes veículos de comunicação daquela região (o caderno Zona Oeste de *O Globo*, que iniciou sua circulação em 10 de abril de 1988, e o jornal do NOPH, Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz), alguns registros mais relevantes destes grupos começaram a ser feitos, mas ainda assim, com resultados muito pequenos.

No acervo digital do caderno específico sobre a Zona Oeste⁵ do jornal *O Globo*, por exemplo, quando consultamos o termo “teatro amador”, aparecem somente cento e onze resultados, sendo que o mais recente é uma publicação de 08 de dezembro de 2012, e o mais antigo de 11 de setembro de 1988, totalizando apenas vinte e quatro anos de registro sobre o tema (só o Elenco Teatral Amantes da Arte esteve ativo por trinta e nove anos).

Na plataforma digital de *O Quarteirão Cultural* (nome atual do antigo jornal do NOPH após a associação com o Eco museu de Santa Cruz⁶), tivemos apenas dez ocorrências num período entre 2011 e 2016, ficando a pesquisa através do periódico do NOPH dependente de antigos exemplares guardados na sua sede, em Santa Cruz, o que dificulta bastante o acesso ao acervo físico do jornal.

Pelos registros encontrados nas duas publicações citadas, foi possível identificar alguns grupos⁷ atuantes na Zona Oeste do Rio de Janeiro e elaborar a seguinte tabela:

Bairro	Grupo / Companhia	Direção	Participantes Identificados
Campo Grande	Metamorfose	Carlos Eduardo Medawar	-----
	Companhia Teatral Gente Nova	William Vitta	Jair Brito, Gil Castro, Elieser Rafael, Wanda Madi'as, Jorge Ferraz, Márcia Oggione, Vânia Soares e Marcus Moraes
	Grupo MOA	Vilma Camarate	Weber Werneck, Jorge Dib, Regina Predes, Guliver Wagner, Márcia de Oliveira, Paulinho de Ataíde, Rosane Mendes, William Vitta, Lúcia Gil, Rosane de Oliveira, César Marques,

⁵ Fonte consultada pela última vez em 18/04/2017 - acessível em:

http://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&ordenacaoData=dataDescendente&allwords=&anyword=&noword=&exactword=Teatro+amador&s_bairros=on&ss_zonaoeste=on#

⁶ O Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz tem por missão a valorização, preservação, pesquisa, documentação e comunicação do patrimônio do bairro de Santa Cruz. Este museu fomenta a participação comunitária nos processos de musealização e a gestão compartilhada do patrimônio com finalidade de promover o desenvolvimento sustentável dos grupos culturais envolvidos no processo. Traduz o conceito de patrimônio a partir da pluralidade e integralidade das relações humanas com o real, respeitando a não-hierarquização e a diversidade das referências culturais.

Fonte consultada pela última vez em 18/07/2017 - acessível em: http://www.ecomuseusantacruz.com.br/sobre/ecomuseu_de_santa_cruz

⁷ Foram listados apenas grupos que tiveram uma duração mínima de três anos, constituindo uma trajetória e mesmo um repertório mínimo de duas montagens, sendo descartados grupos formados para uma única apresentação ou aqueles que, a partir de uma oficina, montaram mais um espetáculo após a montagem final.

			Eliete Monte, Max Meireles, Priscilla Hartman, Ida Costa, Marli de Oliveira e José Carlos da Silva
	MCK Produções Artísticas	Claudio Freire	Marilza Bax, Brígida Machado e Rafael Sanches
	Coisa Acesa (antigo Grupo Néctar)	Colaborativa	Jairo Ribas, José Mário, Paulo Ribeiro e Mariângela Lettieri
	Sem Eira nem Beira	Tânia Maria Machado, com Denise Eler como produtora	Fernando Oliveira, Robson da Silva Santos, Ana Paula Barros, Antônio Mesquita de Andrade, Carla Regina Vasconcelos, Jáder Benac, Claudia Cristina Rodrigues, João Bosco, Giselle Eler, Flávia Silva Pinto e Alexandre Silveira.
	Jogarte	Regina Pierini	Adriana Hulgenin, Claudio Freire, Ives Macena e William Vita
	Sol a Sol	Ediélcio Mendonça	Eva Penha, Guedes Ferraz, Waldemir de Oliveira e Nancy Calixto
	No peito e na Praça	Lucas Rizzeto	Marcos Dutra, Ana Nascimento e Poliana Ginard
	Imagina Ação	André Faxas	-----
Paciência	Grupo Arte Sacra	Marcos Lira da Silva	Roberto Campos e Cristina Lira
Realengo	Grupo Caras e Máscaras	Victor Hugo Santiago	Cristina Más e Paula Fernandes
Santa Cruz	Alto Astral no Ninho do Pássaro	Huascar Valente	Mario Rudnei, Alexandre Damascena, Júlio Machado, Nelson e Jaime
	Neofitosarte	Néia Fernandes	Mônica Parreira e Carlos
	Grupo Experimental de Areia Branca	-----	-----
	Loukarte	Rosângela Lima	Shanasis Alcântara, Rubinho Parafuso, Francisco Lima, Sheyenne Moreira, Maurício Osborne e Shiucci Lima
	Elenco Teatral Amantes da Arte (ETAA)	Moacyr Teixeira	Ana Cristina, Áurea Ribeiro, Adauto Marinho, Ademir Silva, Abelardo Guerra, Ambrósio Filho, Arlete Sá, Edmundo César, Edno Ramos, Janete Passos, José Cláudio, Oneil de Oliveira, Maria das Graças Lima, Manoel Figueiredo, Izomar Chagas, Ademir Oliveira, Adriana João, Alessandra Telles, Alexandra Carla, Alexandre Damascena, Alexandre Nogueira, André Teixeira, Andréia Sorriso, Ana Coelho, Roberto Amâncio, Carla Freitas, Carlos Magno, Cassiano Carneiro, Cátia Souza, Cosme Ferreira, Cláudia, Cláudio Cunha, D. Célia, Dália Magdon, David Telles, Denise Telles, Domícia de Oliveira, Emídio Silva, Ivanilda Marchel, Edson Vargas, Francisco Lima, Idioraci Santos, Itamar Stockler, Ivana Marchel, Ivanil Cardoso, , Ivanilson Dionísio, Kátia Mondego, Léa Telles, Luciana Teixeira, Luís Carlos, Luiz Cardoso, Marcos William, Maria Helena Lima, Mario Rudney, Marcelo Manoel, Marcele Ueoka, Marlene, Marcos Ximenes, Marta Regina, Maurício Osborne, Mauro Fonseca, Mazinho, Mônica Parreira, Oneil, Nair Reis, Pedro de Almeida, Roberto Binga, Rogério Rodrigues, Rogério Alcântara, Rubinho Parafuso, Rosa, Sandra, Santina

			Fardin, “Seu” Damião, “Seu” Mário, Shanasis, Sheyenne, Shiucci, Tereza Pinho, Valmir Galante, Verônica, Vanderlei Carlos, Verônica, Virgínia Moraes, Zalmir Lopes e Zezinho.
Bangu (Vila Kennedy)	Grupo Raios de sol	Raimundo Carrapa	Cristina, Maria Cristina e Jailson Muniz

Tabela 01: Grupos de Amadores da Zona Oeste e seus participantes. Elaborada por Sérgio Telles

Através da análise de algumas matérias encontradas nos jornais de bairros sobre os grupos de amadores da Zona Oeste, podemos ter uma compreensão das condições em que estes desenvolviam seus trabalhos e das similaridades entre eles, na sua maioria, grupos iniciados a partir da junção de jovens que se encontravam em algum tipo de agrupamento religioso, esportivo ou mesmo educacional, e resolviam fazer uma determinada comemoração neste ambiente. Sobreviviam, praticamente, sem nenhum apoio.

Dos grupos pesquisados, a partir da década de 1980, a falta de um espaço para ensaios e apresentações era comum a todos. A cobrança por políticas culturais que possibilitassem a utilização dos espaços públicos tornou-se uma espécie de coro, repetido por todos que faziam arte na região e, para os políticos locais, a construção de espaços de cultura tomou lugar nos comícios eleitorais ao lado de saúde, educação e segurança.

Em Matéria no caderno *Zona Oeste*, do jornal *O Globo*, de 08 de maio de 1988, Raimundo Carrapa, diretor do grupo “Raios de Sol”, de Vila Kennedy, afirmou:

As pessoas engajadas nos movimentos de cultura do Estado tendem a simplesmente ignorar o trabalho de quem vive nos subúrbios. O que eles desconhecem é que existem muitos poetas, artistas e intelectuais perdidos em áreas como Vila Kennedy que não é, como muitos pensam, só favela. O que desejamos é um apoio maior ao movimento de cultura do bairro (CARRAPA, 1988, p.46).

A fala de Carrapa traz à tona um dado importante. Já em 1988 o artista percebia que o preconceito social reservado às regiões mais pobres da cidade estendia-se também às suas atividades culturais (como vimos na fala do sociólogo João Domingues, anos depois). Além disto, dois outros fatores precisam ser percebidos aqui: o primeiro, a necessidade de desconstrução da imagem de “favela” que se faz para qualquer espaço do subúrbio. Neste sentido é importante pensar sobre o porquê, hoje em dia, grupos como o *Nós do Morro* do Vidigal, na Zona Sul, e o *Teatro da Laje* da Vila Cruzeiro, na Zona Norte, sem descreditar seus méritos e sua prática formativa, são tão festejados e reconhecidos, enquanto grupos de qualidade bastante similar e com propostas até mais arrojadas, como o *Teatro do Invisível*, de Santa Cruz, que leva espetáculos de teatro para dentro das casas de moradores de qualquer

lugar da cidade e que acabou por gerar o premiado festival *Home Theatre*, é completamente ignorado pelos órgãos públicos, pela mídia e pelos próprios realizadores do festival.

Um outro aspecto a ser observado na declaração de Raimundo Carrapa é uma espécie de convocação feita por ele para que artistas de outras áreas e intelectuais locais reforçassem seu discurso e apoiassem sua proposta, postura muito comum naquele momento. Em várias ocasiões os artistas buscavam apoiar os eventos de colegas de outras áreas artísticas, visando a construção de uma identidade coletiva. Por toda a Zona Oeste era comum que artistas de diferentes áreas assistissem a apresentações de seus colegas. Ao final de espetáculos teatrais registrava-se a presença de poetas, músicos e artistas plásticos na plateia; escritores, atores e músicos compareciam a exposições; diversos saraus foram organizados neste período e em Santa Cruz, especificamente, este movimento culminou com o evento “Santa Cruz luta pelo espaço cultural” em 26 de novembro daquele mesmo ano de 1988, no qual artistas de todas as áreas ocuparam o centro do bairro com as mais variadas formas de manifestação. Este pesquisador teve a honra e o orgulho de participar desta ação como integrante do Elenco Teatral Amantes da Arte, embora nada tenha mudado na prática das políticas públicas para a região em função daquele movimento.

Do Domingo, 4 de dezembro de 1988

ZONA OESTE • 49

Santa Cruz pede espaço cultural

A inexistência de cinemas, teatros, áreas de lazer e um espaço cultural em Santa Cruz está gerando protestos entre os moradores do bairro. Eles se queixam de ter que se deslocar para locais distantes para poder participar da vida cultural da cidade. Segundo o historiador do Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica (NOPH), Sinvaldo Nascimento, em Santa Cruz existe apenas uma biblioteca pública de 80 metros quadrados para uma população de mais de 300 mil habitantes.

De acordo com a professora de Artes da Escola Princesa Isabel, Bárbara Crim, o problema, além de atingir a população, afinge também os artistas da região, os quais, ressentidos com a falta de espaço para divulgar seus trabalhos, acabam deixando o bairro. Para protestar contra a morosidade cultural, sensibilizar a comunidade, o empresariado local e as autoridades municipais centenas de pessoas foram às ruas do centro do bairro, no dia 26, para realizar uma manifestação pela implantação do Centro Cultural de Santa Cruz, promovida pela Escola Princesa Isabel e pelo NOPH.

Caso seja instalado, o centro funcionará no velho prédio da Escola Princesa Isabel, na Rua do Mata-douro. A construção, erguida em 1881 e na qual estão misturados traços arquitetônicos como o neoclássico e colonial, serviu de sede da administração do antigo matadouro público. O prédio, desativado desde 1975, está em estado precário.

— O projeto para implantação do Centro Cultural Princesa Isabel já foi aprovado pelo então Prefeito Marcello Alencar em 1983 e trans-



Moradores vão às ruas e promovem gincanas e pintura para reivindicar a criação de um espaço artístico próprio



Corrida lenta chamar a atenção das autoridades para a falta crônica de opções culturais para os 300 mil habitantes

Corrida leva mobilização a todo bairro

A manifestação pela restauração do antigo prédio e a implantação do Centro Cultural de Santa Cruz foi na verdade uma grande festa com a participação dos moradores e promovida pela Escola Princesa Isabel e NOPH. Durante todo o dia, centenas de pessoas vibraram com a corrida rústica — cujo percurso de cinco quilômetros incluiu as ruas que passam pelos pontos históricos do bairro — e divertiram-se com a pintura de murais, oficinas de arte e a apresentação de grupos musicais e folclóricos.

A corrida rústica começou às 9h e contou com a participação de 60 atletas inscritos, entre integrantes da Polícia Militar, Batalhão Villegran Cabrita, Corpo de Bombeiros, Aeronáutica, academias e escolas do bairro. A largada foi dada na Rua Felipe Cardoso, em frente ao antigo ringue de patinação, onde foram concentradas as atividades.

Os vencedores da corrida foram Sidney da Silveira, do batalhão do exército, e Lucimar Santos, nas categorias masculina e feminina, respectivamente. Eles receberam um troféu, além de prêmios em dinheiro.

Após a corrida, foram iniciadas as atividades nas oficinas e a pintura de dois muros da Rua Felipe Cardoso. A pintura foi feita por 12 artistas do bairro, cujo tema estava relacionado com a cultura.

A tarde houve apresentação de número circense, apresentação de grupos teatrais, de música e dança, com números folclóricos.

formado em lei número 465 de 13 de dezembro de 83 — garante Sinvaldo Nascimento.

Ele afirma que assim que o Prefeito eleito tomar posse a comunidade irá cobrar a implantação definitiva do centro. Segundo Sinvaldo Nascimento, a proposta de criação do Centro Cultural Princesa Isabel foi levada ao então Prefeito Marcos Tamoyo em 1975. Nesta época chegou a ser elaborado projeto para aproveitamento do prédio, mas o documento foi arquivado em seguida.

O movimento de reivindicação da instalação do centro cultural só ganhou as ruas novamente em 1982, quando, de acordo com Sinvaldo Nascimento, foi elaborado novo projeto, aprovado pelo então Prefeito Marcello Alencar em 13 de dezembro de 1983.

— Só que até hoje as obras não foram executadas e esperamos que com a volta de Marcello Alencar à Prefeitura, as obras sejam finalmente iniciadas — explica o historiador do NOPH.

Segundo ele, os dois andares do antigo prédio funcionaram como sede administrativa do antigo matadouro público de 1881, quando foi erguido, até 1886. Nesta época, a parte superior foi transformada na Escola Princesa Isabel, destinada aos filhos dos funcionários do matadouro.

Com o tempo, o velho prédio sediou outras instituições como a Escola Estados Unidos e a Escola Técnica de Santa Cruz, que permaneceu no local até 1975.

Imagem 03: Matéria do Jornal O Globo Zona Oeste de 04 de dezembro de 1988 sobre o movimento “Santa Cruz luta pelo espaço cultural” - Acervo digital Jornal O Globo - acessado em 23/04/2017

Outra análise importante é a de Jair Brito, autor do texto *Em busca da fama* (levado à cena também em 1988, em Campo Grande, pela Companhia Teatral Gente Nova, com direção de William Vitta). O autor trata da dificuldade de se montar um espetáculo em Campo Grande, observando que levou nove anos para conseguir seu intento:

Desde 1979, quando escrevi o livro “a peça”, em que se baseia “Em busca da fama”, tento montar o espetáculo. As dificuldades têm sido as mesmas enfrentadas pelos personagens: falta de verbas, de patrocínio, de espaço, entre outras (BRITO, 1988, p.43).

Importante observar que a menção de Jair Brito ao tempo que levou para levantar seu espetáculo não se relaciona apenas à falta de verba, embora esta também seja uma de suas reclamações. Não era comum nos grupos amadores da Zona Oeste, nas décadas de 1980 e 1990, um trato refinado no acabamento estético de suas montagens. Muitos espetáculos eram levados à cena com as roupas trazidas pelos componentes sem qualquer tratamento. Os cenários eram montados através da coleta de móveis nas casas dos participantes e assim por diante. Os grupos não possuíam condições técnicas e estruturais para um refinamento.

Assim, muito mais do que as condições ideais de montagem (com produção de cenário, figurino, iluminação e todas as etapas técnicas de um espetáculo), precisava-se de um espaço de ensaios e apresentação.

O Elenco Teatral Amantes da Arte, por exemplo, se diferenciava dos outros amadores da Zona Oeste, justamente por seu apuro estético (que também era precário); mas o ETAA distinguia-se tecnicamente, desde sua fundação, pelo fato de sempre contar com integrantes capacitados artística e tecnicamente para execução de cenários, figurinos, adereços e mesmo para arranjos de iluminação, o que era praticamente impensável para a grande maioria dos grupos da região (e, ainda assim, é importante frisar que a qualidade técnica do ETAA era diferenciada em comparação com seus pares, da Zona Oeste, não se tratando, em absoluto, de grandes realizações de cenários, figurinos ou iluminação). Por este motivo é muito difícil que Jair Brito, ao falar da falta de verba, fale desta como um motivo efetivo para se esperar nove anos para montar um espetáculo. Àquela época, em Campo Grande, um grupo formado só levaria todo este tempo para levantar uma peça por falta de espaço para ensaios.

Já em matéria de 08 de janeiro de 1989, podemos identificar outras características bastante comuns nos grupos de amadores da Zona Oeste: a construção de um acervo (tanto de figurinos quanto de cenários e adereços) a partir de material doado ou trazido pelos próprios integrantes; e a questão da falta de espaço - apresentada pelo grupo *Sem Eira Nem Beira*, também de Campo Grande - sendo solucionada pela relação com uma instituição religiosa

que, via de regra, permitia que se utilizasse seu espaço em troca de apresentações em datas comemorativas, de interesse da instituição:

Contando com seus próprios recursos para a montagem, eles vêm ensaiando nas casas dos componentes e na igreja Metodista Betel de Campo Grande, onde foi a primeira apresentação de “O rapto das cebolinhas”, com a nova formação. Os poucos recursos, aliás, deram origem ao nome do grupo (O GLOBO ZONA OESTE, 1989, p.42).

Em 1998, uma matéria do jornal “O Quarteirão”, publicação do Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz - NOPH, apresentou uma matéria de especial valor para este trabalho. Seu título é uma espécie de resumo da história do ETAA: *Itinerante à força*. Nesta matéria, a historiadora Odalice Miranda Priosti registra a dificuldade de se encontrar um espaço estabelecido de cultura e lazer em Santa Cruz e define esta falta de espaço, proclamada por todos os grupos de amadores e vários outros artistas da região, como uma “mazela crônica da Zona Oeste” (PRIOSTI, 1998, p.5).

Em seus trinta e nove anos de atuação, o Elenco Teatral Amantes da Arte ocupou oito espaços diferentes em Santa Cruz: O Oriente Atlético Clube, uma área descampada da rua Nestor, a Sociedade Musical Francisco Braga, o Grêmio Procópio Ferreira, a Sociedade Musical Carlos Gomes, o Colégio Dom Óton Motta, o Colégio Delta e o Centro Comunitário de Defesa da Cidadania. Quase todos estes espaços foram ocupados mais de uma vez em diferentes fases, sendo o grupo retirado ou abraçado a depender das respectivas diretorias. E, em quase todos os intervalos, o grupo se reuniu em praças de Santa Cruz, até que esta falta de um espaço fixo acabou por decretar o encerramento definitivo das atividades do ETAA, em 1999.

Dos muitos grupos surgidos na Zona Oeste e, especificamente em Santa Cruz, vários não conseguiram avançar em função de não ter um espaço físico disponível. Mas como podemos afirmar que não havia espaços, se só o ETAA ocupou oito deles? Aqui apresentamos uma outra especificidade da Zona Oeste. Ali, não apenas se sofre com o abandono e esquecimento por parte do poder público em todas as dimensões cidadãs. A Zona Oeste não apenas não recebe investimentos e incentivos na área de cultura, lazer e entretenimento. Esta região não é simplesmente um lugar onde as oportunidades não chegam: a Zona Oeste é também um lugar de onde as possibilidades são retiradas.

De todos os espaços ocupados pelo ETAA, só o colégio Dom Óton Motta se encontra em pleno funcionamento. O Oriente Atlético Clube foi comprado numa transação “às escuras” por um empresário local, Moacir José de Oliveira, em 1985 e, até hoje, está em disputa

judicial; a Sociedade Musical Francisco Braga teve seu prédio, uma obra arquitetônica de 1905, praticamente demolido numa reforma muito mal planejada por seu presidente, Jorge Paráco, iniciada em 1990 e que, ainda hoje, se encontra no mesmo estado inacabado; o Grêmio Procópio Ferreira foi leiloadado e, hoje, é uma academia; na Sociedade Musical Carlos Gomes funciona um centro espírita; o Colégio Delta encontra-se fechado e, o Centro Comunitário de Defesa da Cidadania, com sérias dificuldades administrativas, funciona em situação precária.

Como veremos no próximo capítulo, a Zona Oeste é um lugar de onde as possibilidades e oportunidades são retiradas.

Maio/Junho 98
Quartelrão
5

ITINERANTE À FORÇA

ETAA-Elenco Teatral Amantes da Arte é um exemplo de teatro forçosamente itinerante.

Em sequência ao projeto Memória Oral, reiniciado em 97, o NOPH recebeu no dia 27 de março - Dia Internacional do Teatro - MOACIR TEXEIRA, um dos mais dedicados teatrólogos de Santa Cruz dos últimos tempos.

Impossível contar a história do teatro na nossa localidade sem render homenagem a esse que faz da arte sua própria vida, ao longo de 38 anos, acompanhando e dirigindo o ETAA.

Com uma introdução sobre o teatro na vida, Moacir mostrou quanto a arte de representar está ligada à vida cotidiana, à igreja com os seus ritos, aos tribunais, etc, discorrendo sobre o trabalho do ator e fazendo referências ao sério trabalho de pesquisa que se realiza para encenar uma peça.

Dificuldades à parte, Moacir não se deteve ante os obstáculos que encontrou nessa trajetória. Por outro lado, não foram poucos os amigos do bairro que lhe ofereceram apoio para se apresentar: Alfredo Flores, Presidente da Caixa de Socorros Centro Familiar, cedeu o espaço no Oriente; Major Tavares (da Braga); Itagoré Barreto



Moacir Teixeira, trinta e oito anos defendendo o teatro na Zona Oeste

que, junto ao Administrador Regional, conseguiu até funcionários para reformar o antigo Teatro Carlos Gomes na Rua

ETAA: FÁBRICA DE ATORES

do Cruzeiro; Alcyr Solé, conseguindo o Grêmio Procópio Ferreira.

A falta de um espaço próprio, mazela crônica na Zona Oeste, foi sempre o problema maior do ETAA, mas nunca sinal de esmorecimento. Durante esse tempo, o Grupo percorreu auditórios e palcos de colégios, clubes, salões, etc, forjando vários atores sobre a disciplina e orientação de Moacir, alguns conseguindo projetar-se até internacionalmente, como Cassiano Carneiro, em novelas e filmes.

Apesar da saúde um pouco abalada, Moacir ainda encontra fôlego, agora com apoio integral de Virginia, sua assistente, para renovar a cada ano o elenco, recebendo de braços abertos jovens atraídos pela magia de representar. São incontáveis os prêmios e troféus conquistados pelo ETAA no Município (RioArte) e no Estado do Rio de Janeiro, competindo até com grupos profissionais.

Para que isso pudesse acontecer, o ETAA sempre precisou do apoio de santacruzenses e de apreciadores de teatro. Assim foi quando o grupo representou o Município do Rio em cachoeira de Macacu, quando o então Administrador Regional Lúcio Arruda apoiou a viagem do Grupo. Na Semaria Santa deste ano, o ETAA se apresentou no Teatro de Arena Elza Osborne, em Campo Grande, trazendo para o público já cativo a peça Judas no tribunal, de Godofredo Tinoco.

Moacir Teixeira, um incansável Dom Quixote do teatro, prepara seu grupo para se apresentar no Teatro Municipal de Itaguaí. E quem sabe não seremos brindados com uma apresentação especial nos 15 anos do NOPH, em agosto de 1998?

COMUNICADO

O advogado LENINE CHACON DE ARAÚJO, comunica aos seus clientes, amigos e colegas, que não mais faz parte como sócio da BLEN-ADMINISTRAÇÃO DE IMÓVEIS LTDA.

Agradece, na oportunidade, a todos que o distinguiram com sua confiança ao longo de 28 anos de atividade na referida imobiliária.

Participa seu novo endereço sito à rua Lopes de Moura, nº 20 sala 205 - Santa Cruz Rio de Janeiro - RJ - Tel.: 395-3807

Os atores André e Carlos Magno na apresentação no NOPH no ensaio dos 38 anos do ETAA

A emocionante apresentação do ETAA no NOPH, no dia do Teatro, apresentando uma rápida cena com André Ribeiro e Carlos Magno e depois com o grupo trazendo a trajetória do teatro desde a Grécia antiga, passando por nomes como Molière, Shakespeare, Bernard Shaw, Bertold Brecht, no ano do centenário de seu nascimento, entre outros.

O ETAA mostrou as diversas formas que o teatro assumiu, segundo as funções de que se revestiu: a criação do drama escolástico, o teatro educativo dos Jesuítas (no Brasil com José de Anchieta) e o caminho do teatro nos Estados Unidos, com Tennessee Williams. Eugene O'Neal, chegando ao teatro brasileiro de Luiz Carlos Martins Pena, que renovou o teatro e criou a comédia brasileira.

Depois de destacar figuras exponenciais do teatro como Paschoal Carlos Magno, Dulcina de Moraes, Procópio Ferreira, João Caetano e de relembrar os sucessos de Juracy Camargo (Deus lhe Pague), Pedro Bloch, Maria Clara Machado e citar os ais importantes atores brasileiros, o ETAA reservou um espaço para Nelson Rodrigues que descortinou a hipocrisia da sociedade brasileira.

Ainda calado no teatro europeu, o teatro de Nelson começa a fazer a sátira da sociedade brasileira, criticando valores como a família, o casamento. Choca a época ao invocar "a sociedade a própria imagem que se recusava a ver.

Para concluir a excelente performance, o ETAA ratifica uma de suas mais firmes convicções: você vai ao teatro para pensar e questionar. O ETAA nos faz acreditar na criatividade de que nos torna invencíveis na falta e na adversidade.

PARABÉNS PELA COMPETENTE APRESENTAÇÃO! Expressão corporal, entonação irreprensível, expressividade, responsabilidade, disciplina e prazer, esses os componentes que entram na modelagem da arte de dar vida aos personagens e seus sentimentos. Exemplo vivo de tenacidade e dedicação, ainda que sem espaço próprio, faz um teatro literal e forçosamente itinerante, mas sempre com expressão.

Odalice Miranda Priosti - NOPH/Economuseu

ASSESSORIA JURÍDICA CIVIL - COMERCIAL - FAMILIA
ALUGUEL - CONDOMÍNIO - VENDA

Lenine Chacon de Araújo

ADVOGADO

Rua Lopes de Moura, 20 sala 205 - CEP 23515-020
Santa Cruz - Tel.: 395-3807

MOURATEL

Linhas telefônicas
● convencionais
● celulares ● cartas
● compra ● vende
● aluga ● financia

Galeria do Centro Comercial
Rua Felipe Cardoso, 166 - S. Cruz
☎ 395-2412 | 395-1705

II - O FIM DA LINHA

*Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade.
A gente só descobre isso depois de grande.
A gente descobre que o tamanho das coisas
há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas.
Há de ser como acontece com o amor.
Assim, as pedrinhas do nosso quintal
são sempre maiores do que as outras pedras do mundo.*

Manoel de Barros

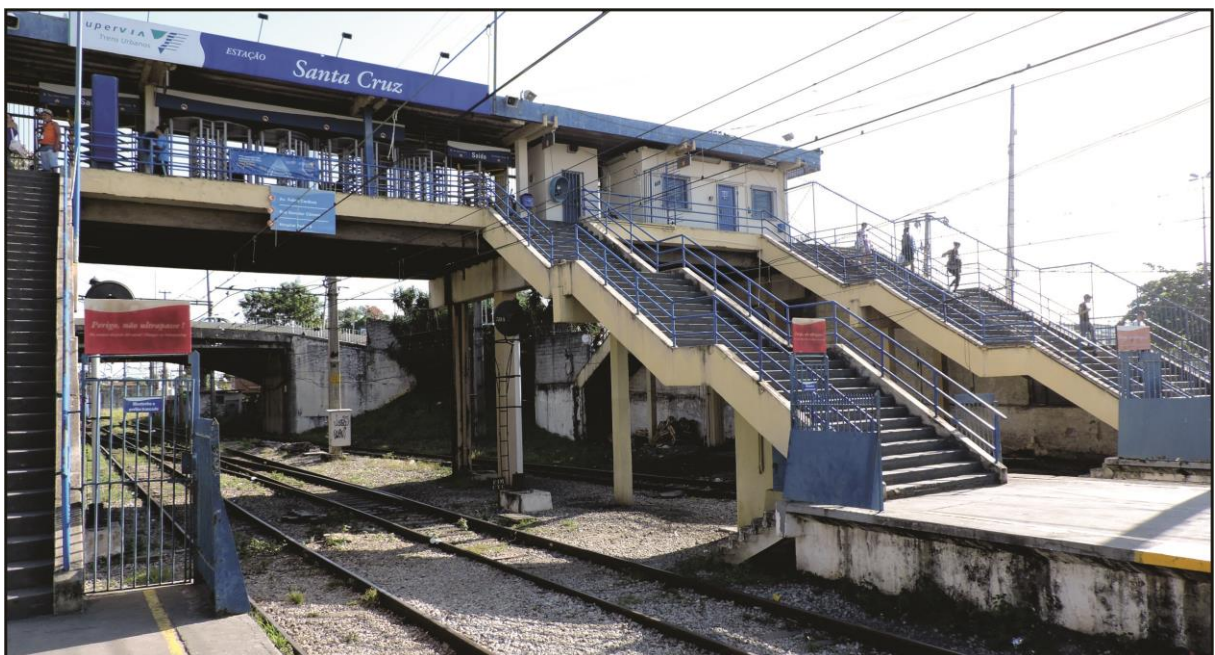


Imagem 05: Estação de trem de Santa Cruz - Foto: Sérgio Telles

Moacyr Teixeira, diretor do Elenco Teatral Amantes da Arte, sempre se declarou um apaixonado por seu lugar. Defensor ferrenho da cultura local, escreveu diversos espetáculos que retratavam Santa Cruz: desde a generosidade de seu povo, suas belezas naturais, até os desmandos dos poderosos locais, passando pela perda das tradições, o abandono político e, claro, a falta de espaços de cultura.

Na década de 1990 foram montados pelo grupo espetáculos que mais claramente marcavam uma posição sobre a situação do local: *Santa Cruz em marcha...* À ré!, que tratava do retrocesso político e cultural vigente na época, com a perda de vários espaços de cultura e lazer; *Santa? Cruz!* espetáculo que se baseava na necessidade da população de procurar trabalho, lazer e cultura fora dos limites do bairro; e *Santa Cruz na lona*, que discutia especificamente as questões acerca da falta de espaços de cultura na Zona Oeste, colocando

em xeque a montagem da tão proclamada Lona Cultural, luta iniciada por Moacyr Teixeira e Ives Macena (diretor do teatro de arena Elza Osborne, em Campo Grande) em 1992⁸.

Apesar do jeito ácido e das provocações agudas, Moacyr Teixeira jamais desistiu de Santa Cruz. Sempre que perguntado se não tinha o sonho de “descer” para o centro da cidade para buscar o sucesso e reconhecimento nos grandes teatros ele, ainda hoje, responde: “Não perdi nada lá. Eu nasci aqui, cresci aqui e quero ser enterrado aqui, na Rua da Verdade”⁹.

André Villon também sempre manteve uma forte ligação com sua terra. Por outras vias, fez o que pôde pela cultura local. Através do convívio familiar que, sem sombra de dúvida, forjou seu interesse pelas artes cênicas, identificava a carência de espaços de cultura. Iniciou seu caminho no grupo de teatro da Sociedade Musical Francisco Braga, fundada por seu avô e, assim que pôde, fundou ele mesmo o seu espaço, o Grêmio Procópio Ferreira, que foi um dos principais focos de cultura e lazer de Santa Cruz até seu fechamento, em 1996.

No jornal *O Quarteirão*, de setembro/outubro de 1996, ao tratar do fechamento do Grêmio Procópio Ferreira, José Aníbal Santiago, sócio benemérito do clube, afirma já na capa da edição o amor de Villon por Santa Cruz:

A fama o fez esquecer do seu Grêmio e de sua Santa Cruz? Jamais! Em Portugal falou na sua terra em todas as entrevistas. Volta e logo corre a ver o seu Grêmio, a rever sua gente. Torna de qualquer excursão, inda bem não desfez as malas, está presente à procura de seus amigos, e do caranguejo gostoso que nunca dispensava. (SANTIAGO, 1996, p.1)

De fato, ao retornar de uma excursão a Portugal com a companhia “Eva e seus artistas”, em entrevista ao *Correio da manhã*, André Villon trata propositadamente o bairro por cidade: “Quando nos aproximamos de Santa Cruz, quase rebentei em lágrimas. Espoucavam foguetes. Minha cidade - olhe, *Santa Cruz é uma cidade*, ouviu? - Enfeitara-se de faixas para me saudar” (VILLON, 1949, p.13 - grifo meu).

Mais ainda, o título desta entrevista traz uma frase de Villon que extrapola os limites de cidade e eleva Santa Cruz a status de país: “Minha pátria, que é Santa Cruz, me recebeu como um herói” (idem). E, finalizando a entrevista, afirma: “Andei pela Europa, vi Paris, Madrid, adorei Lisboa. Palavra de honra, Santa Cruz é dessas terras todas, a da minha meninice, e por isso a mais bela” (ibden).

⁸ Campo Grande foi o primeiro bairro a ter sua lona cultural, em 1993, dando início ao processo de instalação desses equipamentos pela cidade. A lona de Santa Cruz (apesar de Moacyr Teixeira ter iniciado este processo junto a Ives Macena, diretor da primeira lona instalada) só foi inaugurada em 2004.

⁹ Rua onde está localizado o cemitério de Santa Cruz.

Esta forma de referir-se a seu local de origem, comum a muitos nascidos em Santa Cruz, revela uma ligação visceral com o lugar, uma certa paixão que extrapola a referência prática e objetiva do reconhecimento de que trata-se de um bairro, não de uma cidade. Ao mesmo tempo, a grande distância entre Santa Cruz e o Centro do Rio de Janeiro e as dificuldades de mobilidade urbana fazem com que muitos de seus moradores possam passar uma vida inteira sem jamais sair dali ou o façam, apenas, por necessidade de trabalho. Desta forma, a noção de pertencimento à cidade que moradores de outros bairros desenvolvem ao acessá-la, é tolhida no morador de Santa Cruz, pois ele é alguém a quem só é permitido ir ao Centro para trabalhar. Esta distância se percebe claramente, quando os próprios moradores referem-se ao ato de ir ao Centro, como “ir à cidade”, como se Santa Cruz não pertencesse ao Rio de Janeiro, fosse um outro lugar.

II.I - A HISTÓRIA DE UM LUGAR ESQUECIDO



Imagem 06: Quadro de significados do brasão de Santa Cruz elaborado por Sérgio Telles / Fonte: Acervo NOPH

Santa Cruz que, originalmente, era chamada pelos índios que ali habitavam de Piracema¹⁰, teve como primeiro dono Cristóvão Monteiro. Segundo o livro *Santa Cruz: uma paixão*, do historiador Nireu Cavalcanti, o militar Cristóvão Monteiro e sua família receberam, em 30 de dezembro de 1556, parte da Capitania de São Vicente “em retribuição às

¹⁰ Piracema é o movimento migratório dos peixes para reprodução, no sentido contrário à correnteza do rio, que ocorre na época das chuvas.

ações que praticaram nas lutas pela expulsão dos franceses e seus aliados temiminós da baía de Guanabara” (CAVALCANTI, 2003, p.14-15).

Depois de finalizadas as batalhas travadas com os índios que habitavam o litoral de Sepetiba e Guaratiba, já no início do povoamento destas terras (1567), Cristóvão Monteiro construiu um engenho de açúcar e uma capela, no lugar que hoje é conhecido por *Curral Falso*.

Com a morte de Cristóvão Monteiro, sua viúva, a Marquesa Ferreira, que mantinha boa relação com os padres jesuítas, doou metade das terras à Companhia de Jesus. Foram os padres jesuítas os grandes responsáveis pelas transformações que fizeram da *Fazenda de Santa Cruz* a mais desenvolvida do Rio de Janeiro em sua época. O próprio nome, Santa Cruz, foi adotado a partir da colocação de uma cruz no ponto mais alto destas terras, que ficou conhecido como o morro do mirante. Segundo o NOPH, no período imperial, Santa Cruz era um dos lugares preferidos de D. Pedro I, que passava horas no morro do mirante sendo a casinha de observação que o imperador mandou construir ali retratada por diversos pintores.



Imagem 07: Mirante Imperial - FONTE: <https://www.facebook.com/AntigoSantaCruz> - pinturas de Augusto Malta

Hoje, o lugar é um posto da Companhia Estadual de Águas e Esgotos (CEDAE) e a pequena edificação construída a mando do Imperador foi demolida. No jornal *O Quarteirão* do NOPH, de setembro/outubro de 2000, o pesquisador Newton da Costa observava a importância e a necessidade de preservação deste que é um dos pontos históricos de Santa Cruz:

Chamado de Atalaia dos Jesuítas, pois dali os padres da Companhia de Jesus, nos séculos XVII e XVIII observavam as imensas planícies da Fazenda Jesuítica de Santa Cruz. D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II, também costumavam descansar e observar dali os arredores da antiga Fazenda (...). Esperamos pois, que o Governo de nosso Estado reconheça a importância do Mirante, preservando-o e tornando-o um ponto de atração histórica, com visitas não só de moradores, alunos das escolas

locais e pesquisadores, mas colocando-o dentro do calendário turístico de nossa cidade (COSTA, 2000, p.3).

Também a extensão e as características das terras jesuíticas da Fazenda de Santa Cruz são descritas em detalhes por Nireu Cavalcanti:

A Companhia de Jesus anexou a esta propriedade mais duas grandes áreas adquiridas de herdeiros de Manoel Veloso Espinha (1616) e dos herdeiros dos irmãos Manoel Antonio e Francisco Correa de Alvarenga (1654 e 1656), alargando as terras até quase a atual cidade de Piraí, na divisa com o rio Paraíba do Sul. Essa imensidão territorial era coberta de densa mata e dotada de fértil planície (Região atual de Santa Cruz e Itaguaí) entrecortada de rios caudalosos e riachos, lagoas e zonas de manguezais, além de vasta orla marítima com pontos apropriados à construção de portos (CAVALCANTI, 2003, p.15).

O historiador apresenta também uma série de medidas que foram adotadas pelos jesuítas, visando a exploração da área plana e costeira da propriedade. Eles “trouxeram índios aldeados em terras do atual município de Mangaratiba para a área da atual cidade de Itaguaí; formaram ainda numeroso grupo de escravos africanos - quase 2 mil, em 1759, ano em que a ordem foi expulsa do território brasileiro” (idem).

Índios aldeados e escravos africanos constituíram a mão-de-obra não-assalariada fundamental à estrutura empresarial no Brasil colônia, acrescida de capital, de tecnologia e de profissionalismo administrativo, atributos abundantes na Companhia de Jesus. Estrategicamente, os jesuítas arrendaram áreas apropriadas ao estabelecimento de sítios agrícolas e lotes para a construção de moradias ou para comércio. Além da renda que a Companhia de Jesus obtinha com o foro desses arrendamentos, tais pessoas seriam guardiões da imensa propriedade jesuítica. Com esse conjunto de medidas, os inicianos construíram no Rio de Janeiro colonial a sua maior empresa agro-pastoril. O rebanho de gado vacum ultrapassou o impressionante número de 13 mil cabeças, graças ao domínio do regime das águas da bacia hidrográfica na região explorada da fazenda, através da construção de canais, valas, barragens, drenagem e aterramento das zonas baixas sujeitas a alagadiços (ibdem, p.16).

Das grandes obras realizadas pelos jesuítas, uma diz respeito, diretamente, a este “domínio do regime das águas” de que trata Cavalcanti e, ainda hoje, permanece com a sua estrutura original quase inalterada, sendo um patrimônio histórico, artístico e arquitetônico tombado pelo IPHAN: a ponte do rio Guandu ou, como é popularmente conhecida, a Ponte dos Jesuítas:

O canal de maior porte hoje ainda existe, batizado “São Francisco”, como também permanece parte de uma das represas com sua ponte-comporta, datada de 1752, conhecida como *Ponte dos Jesuítas*. Com o sistema de represamento das águas extravasadas dos rios nos períodos de chuvas intensas, evitava-se o alagamento de áreas agrícolas e dos pastos. No período das estiagens, quando o solo secava

excessivamente, as comportas eram abertas para irrigar o terreno (CAVALCANTI, 2003, p.17).



Imagem 08: Ponte dos Jesuítas hoje - Acervo NOPH

Por iniciativa dos jesuítas, a *Fazenda de Santa Cruz* foi ainda uma espécie de berço da organização instrumental do primeiro conservatório de música no Brasil, tendo sido fundada ali uma escola de música, uma orquestra e um coral, constituídos por escravos que tocavam e cantavam nas missas e nas festividades, tanto na fazenda, quanto na capital. O volume II da trilogia *Santa Cruz: Fazenda Jesuítica, Real, Imperial* do professor Benedicto de Freitas confirma a existência desta produção musical: “Em 1859 (...) a reposição de peças e acessórios instrumentais não parava: cento e cinquenta e seis primas¹¹ para rabeça; (...) sete palhetas para clarinetas, dezessete primas para violoncelo etc” (FREITAS, 1987, p.149).

Também é descrito por Cavalcanti um grande complexo de construções com “edificações destinadas às residências, à administração, aos armazéns, a almoxarifados, à igreja, à casa dos “teares”, e às senzalas para moradia dos escravos, em volta do grande largo” (2003, p.17). Além de uma série de construções para além deste largo, como fábricas de produção de farinha em Piaí e Itaguaí, um curtume e o que o autor chamou de “engenhoca produtora de aguardente”, cujo local não especifica, mas observa também a construção de uma casa de pescaria em Sepetiba e dezesseis currais destinados à pastagem e, “para escoamento da produção da fazenda, além da via terrestre através da antiga estrada pública

¹¹ Cordas musicais feitas de seda

chamada Real de Santa Cruz, os inacianos criaram portos fluviais e marítimos, principalmente em Sepetiba” (idem, p.19).

“Banidos os Jesuítas e incorporada à Coroa a Fazenda de Santa Cruz pela carta régia de 16 de outubro de 1761, ficou a grande propriedade diretamente subordinada aos Vice-Reis” (COSTA, 2000, p.3), vivendo em seguida longos períodos de dificuldades administrativas, “dependendo dos administradores nomeados. Houve casos de corrupção e incompetência administrativa que levaram a fazenda à sua quase ruína” (CAVALCANTI, 2003, p.20).

Sob o governo do Vice-Rei Conde de Rezende, de 1790 a 1802, o administrador Manoel Martins do Couto Reis, considerado grande responsável pelo desenvolvimento e progresso da fazenda no período setecentista, lançou mão de todos os esforços possíveis para impedir que “comerciantes e capitalistas do Rio de Janeiro, credores de altas somas acumuladas ao longo de anos pelos vice-reis em nome da Fazenda Real” (idem, p.39) tomassem de assalto a altamente rentável empresa agroindustrial e pastoril na qual a Fazenda havia se tornado.

O plano destes pretendentes era comprar a RFSC com seus títulos da dívida pública, argumentando que, com a desvalorização destes em um terço no ato da compra, o monarca estaria fazendo um grande negócio. “Couto Reis foi contundente em sua oposição a esta forma de privatização, convencendo o Vice-Rei Conde de Rezende do grande prejuízo que seria para os cofres públicos” (idem).

Segundo ele, a perda da RFSC acarretaria à Fazenda Real endividar-se mais ainda, pois esta voltaria a comprar todos os alimentos para a tropa, madeira e demais produtos produzidos e fornecidos pela propriedade. Alertou, ainda, sobre o perigo de particulares tornarem-se donos da área, o que lhes facilitaria o contrabando de ouro e de outros produtos, principalmente através dos portos em Sepetiba. Ali, embarcações estrangeiras costumavam aparecer e com elas poderiam comerciar diretamente sem pagamento de impostos, trazendo sérios prejuízos para o cofre real (ibdem).

Cavalcanti observa que Couto Reis denunciou o “esquema usado pelos compradores dos bens públicos no século XVIII, no Rio de Janeiro” (idem, p.44): peritos que pudessem ser subornados para apresentar uma baixa avaliação desses bens; pressão sobre os pequenos credores da Fazenda Real para compra de suas letras com até 50% de desvalorização; e estabelecimento de uma visão pejorativa da administração pública sobre esses bens.

Mas, com a saída do conde de Rezende, em 1803, o rei autorizou o novo vice-rei, D. Fernando José de Portugal, a vender os engenhos de Piaí e Itaguaí, negócio realizado em 13

de fevereiro de 1806. O grupo de compradores, comerciantes, liderado pelos irmãos Antônio e Alexandre Gomes Barroso, pagou com “papéis podres”¹² pouco mais de duzentos contos de réis - abaixo do previsto de novecentos contos - e ainda levou, como empréstimo, os escravos que dominavam o serviço dos engenhos (ou seja: os melhores escravos). Vale ressaltar que, à época, uma das grandes fontes de renda para os senhores de engenho era o aluguel de cativos. “Portanto, quando a família real portuguesa desembarcou na cidade do Rio de Janeiro, em 8 de março de 1808, a RFSC já estava com seu território muito reduzido e suas rendas minguadas” (idem, p.46).

Por ocasião de seu estabelecimento no Rio de Janeiro, a corte recebeu, como era de praxe a todo monarca português, três imóveis: como palácio urbano, o antigo Paço dos Vice-reis - na atual praça XV, no Paço Imperial; como palácio de campo, uma chácara em São Cristóvão do rico negociante Elias Antonio Lopes e, como palácio rural, ou de veraneio, a monarquia foi instalada na Real Fazenda de Cruz, na qual os nobres instalaram-se após reformas na casa principal da fazenda jesuítica, hoje, quartel do Batalhão Escola de Engenharia, (B Es Eng), conhecido simplesmente por “Batalhão Vilagran Cabrita”



Imagem 09: Batalhão Vilagran Cabrita hoje - Foto: Sérgio Telles

Da Real Fazenda de Santa Cruz - onde cresceram e foram educados os príncipes Dom Pedro e Dom Miguel - o Príncipe Regente despachava, promovia audiências públicas e diversas recepções. D. João VI mandou trazer da China para esta fazenda diversos tipos de

¹² Podem ser definidos como ações sem valor, ou mesmo falsas.

chá e homens encarregados de cultivá-los, sendo o local onde foi instalada esta plantação hoje conhecido como *Morro do Chá*. Segundo Nireu Cavalcanti, depois do retorno de D. João VI para Portugal, D. Pedro I:

Encomendou ao seu arquiteto particular, o francês Pierre Joseph Pezerat, autor da reforma do palacete da marquesa de Santos, o levantamento das construções existentes no conjunto do palácio e um projeto de reforma do mesmo. Consultando o desenho de Pezerat, na Biblioteca Nacional, fiz croqui do mesmo (...), por conter informações preciosas sobre o conjunto das edificações existentes (CAVALCANTI, 2003, p.49).

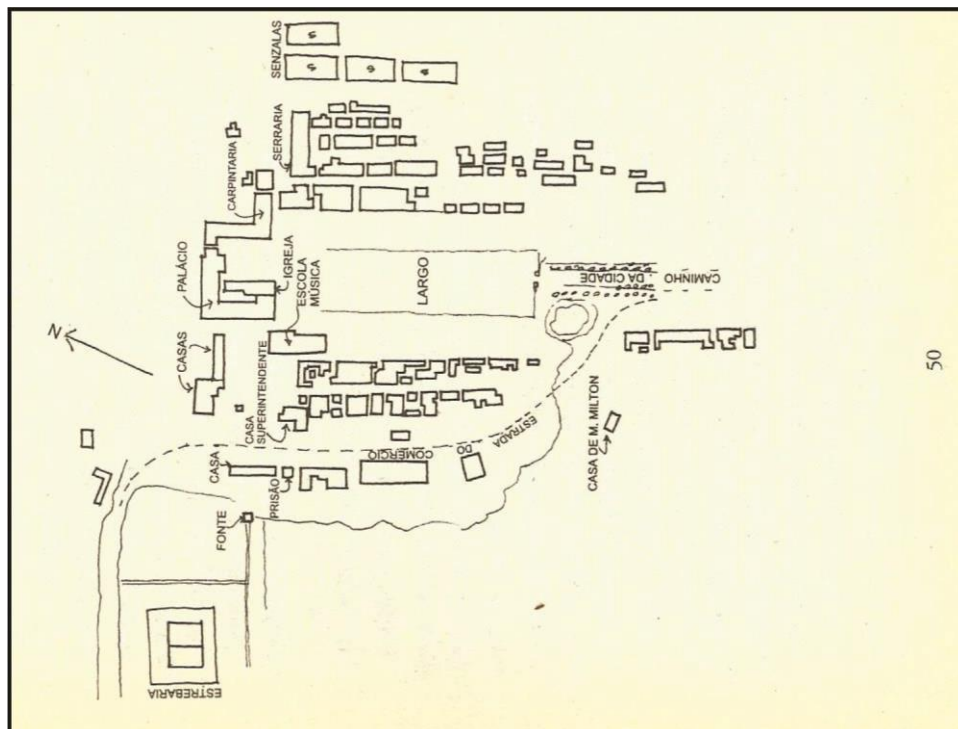


Imagem 10: Desenho do largo do palácio da Real Fazenda de Santa Cruz elaborado por Nireu Cavalcanti a partir do mapa de Pierre Joseph Pezerat - in: CAVALCANTI, 2003, p.50

De D. Pedro I pode-se destacar três momentos marcantes neste palácio: o primeiro, quando o transforma de *Palácio Real* para *Palácio Imperial*, por ocasião de sua lua-de-mel com a Imperatriz Leopoldina em 1818; o segundo quando, em virtude da Independência do Brasil, realiza com José Bonifácio, em 15 de agosto de 1822, uma reunião de planejamento e estabelecimento de suas bases, antes de iniciar a histórica viagem da Independência e, o terceiro, foi a comemoração da Independência do Brasil, antes de seguir para a cidade.

A *Revista da Semana* de 22 de abril de 1933 traz, na página 22, uma matéria de Escragnolle Doria sobre a já Imperial Fazenda de Santa Cruz. Dentre as diversas imagens que ilustram esta matéria, está um mapa das principais construções ao redor do palácio:

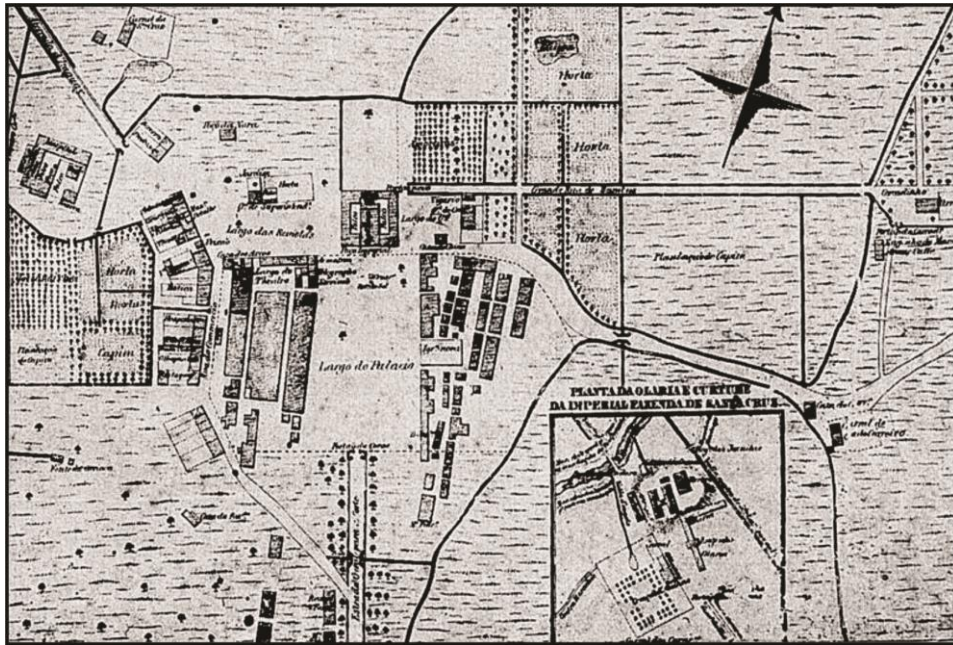


Imagem 11: Planta da região do palácio da Imperial Fazenda de Santa Cruz - Acervo Biblioteca Nacional

No reinado de D. Pedro II, a *Fazenda Imperial de Santa Cruz* foi visitada com frequência pela família real, que promovia muitos saraus e bailes no Palácio Imperial. Em 1833, como consta no brasão do bairro, o curato¹³ da *Fazenda Nacional de Santa Cruz* foi desligado da “Villa d’Itagoahy” e, por decreto, passou a pertencer ao “termo da cidade do Rio de Janeiro”.

Em 1871 inicia-se a história da família de André Villon em Santa Cruz. Com a derrota de Napoleão III (sobrinho de Napoleão Bonaparte) na guerra Franco-Prussiana, o industrial francês (fabricante de talheres), Victor Dumas, que havia ajudado a financiar a guerra, se vê em situação delicada e foge para o Brasil, estabelecendo-se em Santa Cruz. Seu trineto, Victor Ribeiro Villon, em coluna do jornal *O Quarteirão* de setembro/outubro de 2000, apresenta o que poderia ter sido o motivo da escolha do Brasil como refúgio: “Talvez tivesse Victor Dumas alguma ligação com os artistas franceses que trabalharam no Brasil durante o Império” (VILLON, 2000, p.11). No início da década de 1880, Victor Dumas foi um dos comerciantes que se beneficiaram com o desmembramento das terras da Fazenda Imperial de Santa Cruz, adquirindo parte delas num local que hoje leva seu nome. Marie Dumas, a primogênita de suas quatro filhas, casa-se em 1881 com o agricultor francês Luis Emile Villon, e dá à luz, em 1882 a Victor André Villon, pai de André Villon.

¹³ Lugar sob os cuidados da igreja católica. Onde há uma capela ou paróquia estabelecida e os religiosos cuidam de sua manutenção.

Em 30 de dezembro de 1881 com a inauguração do matadouro industrial (considerado o mais moderno do mundo em sua época) e, graças a estação de trens - já inaugurada em 1878 -, Santa Cruz passou a abastecer de carne toda a cidade do Rio de Janeiro e, o fato deste matadouro possuir um gerador de energia para atender às suas necessidades de produção, acabou por possibilitar que Santa Cruz fosse o primeiro bairro do subúrbio do Rio de Janeiro a receber iluminação elétrica.

Victor André Villon foi nomeado ajudante da administração do matadouro de Santa Cruz em 18 de novembro de 1924 e, em 3 de julho de 1926, foi nomeado administrador da empresa, função que exerceu até seu falecimento, em 31 de dezembro de 1937. Seu filho mais velho, Ivan, também teve um alto cargo no Matadouro como Diretor do Departamento da Renda de Transmissão¹⁴.

Por ocasião da construção do matadouro, duas outras obras importantes foram erguidas em Santa Cruz: a vila operária, que abrigava as famílias dos funcionários do Matadouro, popularmente conhecida como “correio de casas”; e o prédio destinado a ser o centro administrativo do complexo, o palacete do Matadouro (hoje palacete Princesa Isabel), transformado na Escola Santa Isabel em 1886. Em 1921 foi estabelecida neste prédio a Escola Estados Unidos, de ensino técnico e, em 1946, a escola de ensino básico Princesa Isabel. Na década de 1970, a escola foi transferida para um novo prédio, construído no terreno do palacete, onde este pesquisador cursou o antigo período da quinta à oitava série, entre 1980 e 1983.

O prédio original ficou fechado por mais de uma década, apesar de tombado como patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro em 1984, sendo gravemente destruído por dois incêndios no mesmo ano, em 1985, menos de um ano após seu tombamento. Em 1993 a prefeitura recuperou parte do prédio que, transformado em Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro em 1997, possibilitou a instalação da Biblioteca Popular Municipal Joaquim Nabuco e do Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz, o NOPH, responsável pelo “Quarteirão Cultural”, que engloba o complexo de construções históricas do matadouro. Mas apenas em 2003 as obras de recuperação do palacete foram totalmente concluídas e ele foi integralmente colocado à disposição da população. Em seu terreno também foi construída a vila olímpica Oscar Schmidt, inaugurada em 2004 e já funcionando de forma precária, com

¹⁴ Hoje, no prédio do Matadouro, funciona a ETESC - Escola Técnica Estadual Santa Cruz, uma unidade de educação tecnológica e profissionalizante pertencente à FAETEC.

poucos professores, e oferecendo menos da metade dos serviços implantados inicialmente, passando a maior parte da semana fechada.

Com a proclamação da República, em 1889, Santa Cruz perdeu o status dos períodos jesuítico e imperial, retomando seu crescimento apenas a partir da década de 1930, no governo de Getúlio Vargas. Este inaugurou, em 26 de dezembro de 1936 outra grande obra que hoje é ponto turístico de Santa Cruz: o aeroporto Bartolomeu de Gusmão¹⁵, conhecido como o hangar do zeppelin. A construção, tombada pelo IPHAN em 1998, foi considerada em sua época o maior aeroporto do mundo.

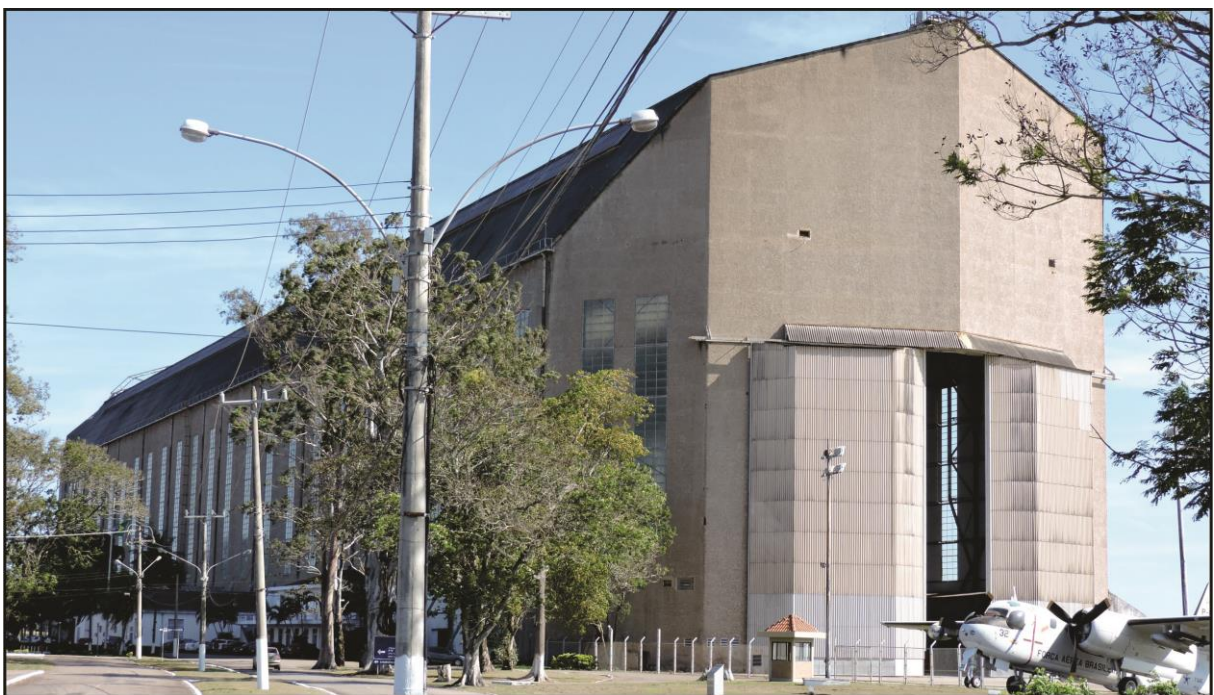


Imagem 12: Aeroporto Bartolomeu de Gusmão (Hangar do Zeppelin) hoje - Foto: Sérgio Telles

O hangar foi construído para abrigar os dirigíveis alemães *LZ 127 Graf Zeppelin* e *LZ 129 Hindenburg* da empresa “Luftschiffbau-Zeppelin GmbH” durante as operações de uma linha aérea regular que ligava Frankfurt ao Rio de Janeiro, com escala para reabastecimento em Recife. Mas o acidente ocorrido com o *LZ 129 Hindenburg*, em 06 de maio de 1937, pôs fim às ambições da empresa alemã. O aeroporto encerrou suas atividades tendo realizado apenas nove viagens: quatro do Hindenburg e cinco do Graf Zeppelin. Em 1941, foi instalada na área do hangar, a base aérea de Santa Cruz e o prédio passou a abrigar suas aeronaves. Segundo o NOPH, durante a Segunda Guerra Mundial, o prédio abrigou os aviões norte-americanos que patrulhavam a costa brasileira.

¹⁵ O padre jesuíta Bartolomeu de Gusmão é considerado precursor da navegação aérea brasileira por seus estudos sobre transporte por balões.

Em 1938 a chegada de diversos imigrantes colaborou para o desenvolvimento do bairro em diferentes segmentos. Já haviam chegado a Santa Cruz imigrantes franceses, como Victor Dumas, os árabes e italianos foram responsáveis pelo desenvolvimento do comércio local e, os japoneses, pela intensificação de sua característica rural através da plantação de aipim, legumes e frutas, especialmente a laranja, em várias colônias agrícolas.

Os dois últimos eventos que consideramos marcantes para o registro da história de Santa Cruz foram a implantação da Zona Industrial em 1975 e as construções de diversos conjuntos habitacionais a partir da década de 1980.

Numa área de 6,2 milhões de m², foi instalado o Distrito Industrial de Santa Cruz, uma ZEI (Zona Estritamente Industrial) que desde o início do loteamento da área para sua implantação, em 1964, sempre foi motivo de muitas controvérsias, principalmente no que tange às questões de segurança ambiental. Embora tenha sido motivo de criação de empregos e um grande impulso na urbanização do bairro, ainda hoje não se encontrou um equilíbrio entre os benefícios e malefícios trazidos por esta instalação.

Em 2009, por ocasião do início das operações da usina TKCSA (União entre a empresa alemã ThyssenKrupp e a Vale para construir a Companhia Siderúrgica do Atlântico) ocorreu o mais desastroso acidente na Zona Industrial de Santa Cruz. Devido a diversos erros de projeção e operação dos equipamentos da siderúrgica, as comunidades vizinhas à empresa passaram a conviver com nuvens cinzas de poeira de metal. Até hoje a TKCSA lida com indenizações, multas e o risco de perder definitivamente a licença de funcionamento. Além da TKCSA, empresas como Cosigua, Valesul, White Martins, Glasurit e a Casa da Moeda do Brasil estão em funcionamento na Zona Industrial de Santa Cruz.

Na década de 1980, o Elenco Teatral Amantes da Arte fez ali uma série de apresentações de *teatro empresa*, tendo sido beneficiado com esta criação de empregos indiretos mas ainda assim, nunca deixou de se posicionar contra a industrialização selvagem que ainda hoje vem fazendo tanto mal para os bens naturais e os moradores de Santa Cruz.

Não podemos negar que, como veremos adiante, esta industrialização criou um espaço de trabalho para diversos grupos de amadores, o que auxiliou a vários deles, como o ETAA, a se capitalizarem e estruturarem suas produções. Mas, em contrapartida, mais uma vez, a Zona Oeste era vítima da manipulação financeira e especulação imobiliária, onde uma série de isenções fiscais foram concedidas às empresas que ali se instalaram, além de, novamente, ter ocorrido uma avaliação desvalorizada dos terrenos ocupados.



Imagem 13: ETAA apresentando na Casa da Moeda, em 1987, o espetáculo *Dr. Acidente e suas artimanhas*¹⁶, de ALCOA, Poços de Caldas - Acervo Sérgio Telles

No início da década de 1980, a Companhia Estadual de Habitação - CEHAB - construiu uma série de conjuntos habitacionais em toda a Zona Oeste, que aumentaram consideravelmente a população da região. Em *A Evolução Urbana do Rio de Janeiro*, Maurício de A. Abreu afirma que “o alto grau de estratificação social do espaço metropolitano do Rio de Janeiro, na atualidade, é apenas a expressão mais acabada de um processo de segregação das classes populares que vem se desenvolvendo no Rio há bastante tempo” (2008, p.11).

Se a estrutura atual da área metropolitana do Rio de Janeiro se caracteriza pela tendência a um modelo dicotômico do tipo núcleo-periferia, onde a cidade dos ricos se contrapõe àquelas dos pobres, isto não se deve apenas às forças do mercado. Tal estrutura também seria função do papel desempenhado pelo Estado no decorrer do tempo, seja através da criação de condições materiais que favoreceram o aparecimento desse modelo dicotômico, seja mediante o estabelecimento de políticas que, embora objetivando muitas vezes regular conflitos entre o capital e o trabalho, sempre acabaram sendo benéficas àquele e em detrimento deste (idem).

Distante 65km do centro da cidade, Santa Cruz se viu transformada no que se chama de bairro dormitório, onde a grande maioria de seus trabalhadores só encontra emprego no Centro e Zona Sul, fazendo diariamente uma viagem de, no mínimo, 1:40h para chegar ao trabalho e o mesmo percurso para voltar, saindo muito cedo de casa e voltando apenas para dormir. Embora os setores de comércio, serviços e indústria tenham alcançado algum

¹⁶ Deitado, Valmir Galante - De pé, da esquerda para a direita: Ademir Oliveira, Sérgio Telles, Rogério Rodrigues e Vanderlei Carlos

crescimento, ainda é impossível manter os moradores trabalhando em um bairro com uma população de 217.333 habitantes (segundo o último censo, de 2010).

A Santa Cruz de hoje precisa ser olhada, estudada e compreendida em seu novo significado. Como quase toda a Zona Oeste da cidade o bairro, modificado à força, raramente lembra a pacata região rural de outrora. Práticas políticas equivocadas foram engolindo o centro do bairro que, hoje de forma caótica, não consegue estabelecer fronteiras entre camelôs, pedestres e vans, além da permanente presença de obras mal planejadas que se arrastam por meses. A estação do BRT que, com apenas cinco anos, já se encontra deteriorada, completa o desrespeito à arquitetura original e ignora a possibilidade de qualquer diálogo com o que antes já havia. Ocupando toda a Praça Historiador Benedito de Freitas (importante historiador do bairro), antiga praça do ringue, tomou a maior parte do centro e, sem manutenção ou ações de segurança pública, tem seus arredores tomados por moradores de rua que se abrigam debaixo de suas marquises.

Enquanto o fator de mudança e reestruturação não surge, a Santa Cruz de hoje segue sendo, como toda a Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, o tapete para debaixo de onde são varridos os problemas sociais das Zonas nobres da cidade.

II.II - SANTA CRUZ LUTA PELO ESPAÇO CULTURAL

A luta por espaços de cultura sempre foi uma das grandes batalhas a serem travadas pelos artistas, produtores e fruidores de arte em Santa Cruz. Eles sempre foram escassos e, de alguma forma, inacessíveis. Fazedor de arte naquele bairro desde 1980, não me lembro de ter ocupado um espaço (apesar de ter ocupado diversos), sem que fosse tratado como alguém que estava recebendo um grande favor.

No artigo *Quando o carnaval vem de cima: Associativismo dançante, identidades e redes de clientela em sociedades recreativas e carnavalescas de Santa Cruz no Distrito Federal (1902-1930)*, o historiador Igor Estevam Santos de Oliveira investiga o que chama de “associativismo recreativo de Santa Cruz”, analisando como a criação de núcleos, agremiações ou sociedades de atividades lúdicas, recreativas e carnavalescas estava atrelada aos “laços de sociabilidade e clientelismo, conflitos e barganhas assimétricas. (...) Também a importância política de redes de sociabilidades e clientelismos” (OLIVEIRA, 2015, p.1).

Segundo o autor: “Mesmo nas sociedades mais populares como as carnavalescas o fomento das oligarquias era importante, afinal nada se move em Santa Cruz sem o consentimento de um oligarca local” (idem, p.2); A afirmação do historiador corrobora a

percepção de “Seu” Moacyr que sempre dizia que nada acontecia em Santa Cruz sem que se pedisse a benção dos donos da cultura. Era como se todos os espaços de cultura, em Santa Cruz, pertencessem a alguém, ou a alguma sociedade, ou a uma família. Tivessem um dono.

Oliveira relata como as figuras à frente das mais variadas associações encontravam-se envolvidas em redes políticas e de clientelismo, fazendo com que os diversos espaços ou manifestações culturais girassem, sempre, em torno do mesmo eixo social. Como exemplo, menciona José Henrique Fernandes, um português que era dono de terras em loteamentos, de um botequim no largo do bodegão, funcionário do Matadouro Municipal (situado no mesmo largo) e presidente do Ginásio Musical 24 de Fevereiro.

Consta em anúncio de obituário e missas a presença de Fernandes junto com o coronel Honório Pimentel, político local de Santa Cruz, associado ao Partido Republicano Conservador, pai do diretor do periódico O Santacruzense que dá grande cobertura a Sociedade Musical Francisco Braga e Ginásio Musical 24 de Fevereiro e aos eventos feitos por ambas às sociedades. (...) Outro membro da diretoria do ginásio era o também português e negociante Manoel Joaquim Leitão. Leitão era dono de um armazém de secos e molhados no Largo da Boa Vista, que fornecia alimentos para operários do Matadouro Municipal, em Santa Cruz, além de possuir terrenos em Guaratiba (idem, p.5).

Diversas são as agremiações onde o pesquisador encontra registros de um regime oligárquico, de barganha e clientelismo: além do Ginásio Musical 24 de Fevereiro, a Sociedade Musical Francisco Braga (espaço que foi ocupado pelo ETAA de 1963 a 1966 e de 1979 a 1988), o Clube Progressistas de Santa Cruz, o Congresso dos Furrecas e o Democráticos de Santa Cruz.

Desta forma, desenha-se a possibilidade de compreender André Villon também como fruto de uma oligarquia: seu avô por parte de pai, Victor Dumas, era um comerciante bem-sucedido, influente e dono de grande quantidade de terra; seu avô por parte de mãe, Antônio Coelho de Souza, também comerciante influente, foi o primeiro presidente da Sociedade Musical Francisco Braga; seu pai, Victor André Villon, foi comerciante, dono de terras, assessor político do Senador Júlio Cesário de Mello e diretor administrativo do Matadouro e, seu irmão mais velho, Ivan Villon, de alguma forma também seguiu o caminho do pai, sendo nomeado Diretor do Departamento da Renda de Transmissão do Matadouro, como já dissemos.

Por outro lado, verifica-se uma espécie de ruptura neste padrão, pois André Villon, artista filho desta oligarquia, membro de uma tradicional família de Santa Cruz, opta por um caminho diferente. Utilizando-se da influência da família lança-se, junto a seu irmão mais velho e mais onze amigos, em uma cruzada: o grupo dos treze (como passaram a se chamar),

resolve construir em Santa Cruz o seu próprio teatro, o Grêmio Procópio Ferreira, inaugurado em 25 de novembro de 1934. Formado por filhos das oligarquias santa-cruzenses, o grupo dos treze gozava de tal prestígio que chegou a ser recebido pelo presidente Getúlio Vargas, no palácio do Catete:

O presidente da república recebeu, ontem, no Palácio do Catete, numerosa comissão de associados do “Grêmio Procópio Ferreira”, de Santa Cruz, que solicitou o amparo do governo para a entidade recreativa que estava representando e que *constitui um dos únicos pontos de divertimento da sociedade do populoso subúrbio*. A mesma comissão pediu, ainda ao sr. Getúlio Vargas, que recomendasse à Prefeitura Municipal, a sua atenção para Santa Cruz, que não tem merecido os devidos cuidados das administrações anteriores (A MANHÃ, 1951, p.4 - Grifo meu).

Mas, como já dissemos, a Zona Oeste é um lugar de onde as possibilidades e oportunidades são retiradas. Mesmo tendo toda uma trajetória de prestígio, com André Villon tendo levado para se apresentar neste palco os principais artistas de sua época (como Eva Todor e o próprio Procópio Ferreira), o Grêmio que levava seu nome também não resistiu à ação danosa de grupos gananciosos e de interesses escusos de Santa Cruz e, em 1995, o clube, que se encontrava em plena atividade, foi leiloado de uma forma confusa, onde nada ficou bem esclarecido.

Com diversas dívidas acumuladas, inclusive a obrigatoriedade do pagamento de uma indenização por conta de um tiro disparado em suas dependências, foi determinado por ordem judicial que o leilão seria a única forma de quitar estas dívidas. A questão que até hoje não foi explicada é como um clube em plena atividade e com um considerável número de associados vai a leilão sem que nada seja explicado e, mais, sem que nenhuma divulgação seja feita. Como se diz em Santa Cruz, o Grêmio Procópio Ferreira foi vendido “na calada da noite”.

Depois de finalizada a compra, especula-se que apenas os compradores tenham sido avisados do leilão: dois irmãos, reconhecidos comerciantes de Santa Cruz, herdeiros de uma tradicional família árabe (uma outra oligarquia), responsável por um grande número de lojas de tecidos, roupas e material esportivo. E, como não havia concorrência, o Grêmio Procópio Ferreira foi vendido pelo lance mínimo (um valor que hoje não chegaria a R\$1.000.000,00) pago por uma imensa área construída com teatro, dois camarins, sinuca-bar, quadra de futebol, área externa com estacionamento, escritório, uma piscina semiolímpica, sauna e algumas salas, no centro do bairro.

Com a venda do Grêmio Procópio Ferreira, além dos sócios que utilizavam regularmente as dependências do clube - como este pesquisador -, ficaram sem espaço o ETAA, quatro turmas regulares de karatê, seis turmas de natação, quatro turmas de tae-kwon-

do, e quatro turmas de modelo e manequim, ainda diversos eventos que eram promovidos ali para toda a comunidade, como bailes de carnaval, festas juninas, shows, feiras diversas e competições esportivas, além de eventos particulares realizados através do aluguel do clube como aniversários, casamentos, palestras, reuniões de empresas e etc.

Em matéria do *O Quarteirão* de setembro/outubro de 1996, depois de enumerar os esforços de André Villon pela cultura de Santa Cruz e pelo sucesso do Grêmio Procópio Ferreira, José Aníbal Machado, Grande Benemérito do clube, encerra assim sua matéria intitulada *Grêmio Procópio Ferreira: Último ato*:

Tudo isto fez André por sua terra querida, no que foi ajudado pelos de sua geração... Depois... Depois, André, **leilouam por cento e trinta e seis dinheiros** tudo o que você construiu por Santa Cruz, pelo teatro, pela cultura. Mas, lá no paraíso, onde você certamente está, não fique triste. Você cumpriu a sua parte, soube plantar amor. Honrou sua terra, e os bons santacruzenses continuarão com muito orgulho de você e do que você construiu. Se agora, aqui, nesta sua Santa Cruz, há quem só saiba destruir, que só atue empurrado pelo ódio, a culpa não é sua e talvez nem dos pobres coitados que fizeram tanto mal à terra em que nasceram... Rezemos por eles... E peçamos também a Deus, não permita que amanhã, tanto o Ministério da "Cultura", quanto os órgãos de "cultura" do Estado e do Município assistam de braços cruzados, crimes iguais ao que foi praticado com o leilão do Grêmio Procópio Ferreira e de toda sua tradição por simples duzentos mil reais¹⁷ (SANTIAGO, 1996, p.9 - Grifos do autor).



Imagem 14: Matéria central do Jornal *O Quarteirão*, Setembro/Outubro de 1996 - Acervo Sérgio Telles

¹⁷ Fazendo a conversão da moeda de 1995 para os dias de hoje, chega-se ao valor de R\$ 909.349,63

O outro registro da perda dos espaços de cultura em Santa Cruz que traremos será através dos filtros de emoção e deboche de Moacyr Teixeira, diretor do ETAA. Assim como André Villon, Moacyr Teixeira fez tudo o que pôde pela cultura e, especificamente, pelo teatro. O diretor declarou uma verdadeira guerra aos desmandos da política e descasos dos poderes público e privado em Santa Cruz.

O Elenco Teatral Amantes da Arte também foi uma vítima do fechamento do Grêmio Procópio Ferreira, que decretou o início do encerramento de suas atividades. Foi naquele palco que Moacyr Teixeira deu seus maiores gritos de protesto, destilou sua acidez e derramou suas lágrimas. Apresentaremos, a seguir, dois textos de Moacyr Teixeira da década de 1980, que exemplificam bem seu caráter profético, denunciativo. O primeiro, *O Saudosista* - que finalizava o quadro de mesmo nome no espetáculo *Santa Cruz em Marcha... a ré!* de 1987 -, é uma paródia da música *A volta do Boêmio*, de Adelino Moreira, eternizada na voz de Nelson Gonçalves e, o segundo texto, *O poeta do bodegão* - quadro do espetáculo *Santa Cruz!* de 1989 -, que é uma poesia que brinca com os primeiros versos de *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias.

Em *O saudosista*, o tom é bastante nostálgico. Trata de um filho de Santa Cruz que, depois de alguns anos fora, leva um choque com a nova realidade do lugar e, sem acreditar numa recuperação do bairro, promete nunca mais voltar.

O SAUDOSISTA

Versão de Moacyr Teixeira para a música "A volta do Boêmio", de Adelino Moreira

Santa Cruz
Aqui me tens de regresso
E humildemente confesso
A minha decepção.

Voltei
Pra rever as paisagens bonitas
As meninas de tranças e fitas
Toda noite de pé no portão.

Santa Cruz
Sabendo que andei distante
E que faz tempo bastante
Mas não eras pra mudar.

Onde está

O Furrecas¹⁸ desfilando lindo
 O Acadêmico¹⁹ ainda surgindo
 Entre as grandes
 Querendo ganhar.

Carnaval
 Três coretos²⁰ sempre disputando
 E as famílias na grama tentando
 Um lugar pra se acomodar²¹.

A igreja²²
 Com o padre Guilherme²³ rezando
 O trem no matadouro chegando
 Infestado de colegiais²⁴.

Vou embora
 Pois prefiro morrer bem distante
 Maconheiros, ladrões e assaltantes
 Lhes prometo aqui
 Não voltar.

Nesta paródia, vemos o saudosista procurar por um lugar que não existe mais. Para além das mudanças naturais na percepção de quem se afastou, Moacyr Teixeira evidencia a perda das tradições, do transporte, visto que, com o fechamento do matadouro, o trem deixou de chegar àquela que era a última estação, passando a ser terminal a estação do centro de Santa Cruz.

A simplicidade da “igrejinha com o Padre Guilherme rezando” contrasta com a fatalidade do aumento da violência e da estruturação do tráfico no bairro, retratada nos versos quase brutais “maconheiros, ladrões e assaltantes, lhes prometo aqui não voltar”.

Esta paródia era cantada ao vivo, ao final da cena. Um menino, visivelmente sob o efeito de drogas, estava sentando em um canto. O Saudosista chega, bastante surpreso com a transformação do bairro, e começa a perguntar para o jovem sobre as coisas de sua infância. Ao que o jovem vai respondendo como elas foram se acabando, se perdendo. A cena foi

¹⁸ Bloco Carnavalesco Congresso dos Furrecas

¹⁹ Acadêmicos de Santa Cruz, Escola de Samba local que, hoje, desfila na série A do carnaval do Rio de Janeiro

²⁰ Os Blocos Carnavalescos Congresso dos Furrecas, Progressistas de Santa Cruz e Democráticos de Santa Cruz

²¹ Ladeando a Av. Felipe Cardoso, existe um gramado elevado, onde as famílias colocavam toalhas de praia para assistir aos desfiles

²² Primeira construção da, hoje, paróquia de Nossa Senhora da Conceição

²³ Padre Guilherme Decaminada foi um dos padres mais populares de Santa Cruz e, hoje, dá nome a uma avenida do bairro

²⁴ Estudantes dos Colégios Princesa Isabel e Barão do Rio Branco, vizinhos do Palacete Administrativo do Matadouro

originalmente montada com Vanderlei Carlos como *O Saudosista*, Cassiano Carneiro²⁵ como *O Jovem* e Mário Celso no acompanhamento musical e, em todas as apresentações, havia uma grande comoção, especialmente por parte dos mais idosos, que conheceram as situações evocadas pelo Saudosista. A cena fechava com o *Jovem* jogado no chão, o *Músico* cantando como se estivesse em uma praça e, *O Saudosista*, vendo passar por ele as imagens trazidas pela canção.

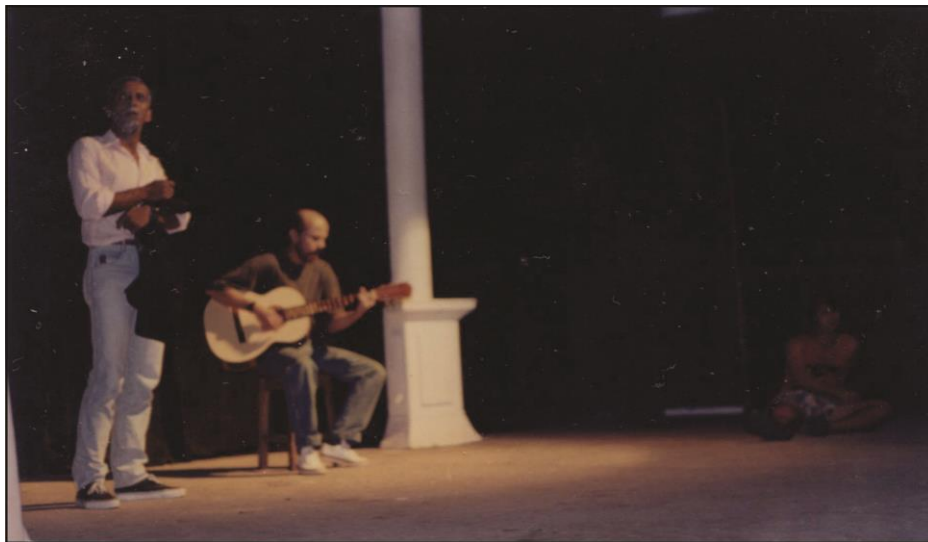


Imagem 15: *O Saudosista*, no palco do Grêmio Procópio Ferreira com Vanderlei Carlos (O Saudosista), Mário Celso (Músico) e Alexandre Moreira (O Jovem) - Acervo Moacyr Teixeira

Estas perdas, retratadas de modo nostálgico em 1987, vão dar lugar para um posicionamento cáustico em *O Poeta do Bodegão*, de 1998. O poeta, construído por Moacyr Teixeira - a partir dos versos *Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá*, da “Canção do exílio” de Gonçalves Dias - era um bêbado, sempre com uma garrafa de cachaça na mão, e que percebe o bairro a partir do largo do Bodegão, onde circulavam os articuladores da política e da cultura na época. É para eles que ele fala. É uma espécie de encarnação do alter ego de Moacyr Teixeira, cheio de suas mesmas piadas diárias e observações do cotidiano santacruzense. O poeta do Bodegão é um profeta que denuncia os desmandos, reivindica, observa e está inserido no contexto do qual apresenta sua visão. Sempre mal-humorado e, particularmente, desbocado, esteve presente em três espetáculos escritos por Moacyr Teixeira: *Santa? Cruz!*, *Santa Cruz na lona* e *O palco da vida*.

²⁵ Ator formado no ETAA que, em 1997 recebeu o Kikito de Melhor Ator em Gramado pelo filme *Quem matou Pixote?* de José Jofily.

O POETA DO BODEGÃO²⁶
Moacyr Teixeira

Minha terra tem palmeiras
 Onde canta o urubu
 Bem pertinho de um prédio em ruínas²⁷
 Motivo de toda a minha amargura
 Pois as autoridades competentes
 Prometeram que ali, seria o palácio da cultura.

Parece que a maldição desta terra é mesmo o número três
 De acordo com a profecia de nossos antepassados
 Que devem ser por nós também respeitadas
 Nossa terra deve ter com certeza
 Três caveiras de burros enterradas.

Três praias: Sepetiba, D. Luiza e a do Cardo²⁸
 Outrora recanto de lazer...
 Hoje, completamente abandonadas
 E vão acabar secando.
 Pois a pouca água que ainda resta
 Já está com cheiro de mijo
 E cheia de cocô boiando.

Três supermercados²⁹.
 Cada qual vendendo mais barato.
 Fui fazer as compras do mês,
 Levei todo o meu salário
 Mas o dinheiro não deu.
 Voltei durinho, sem um centavo.
 Carregando em um só dedo
 Um saquinho, menor que o meu.

Três bandas de música³⁰
 Animavam as festas nas igrejas.
 As retretas nos coretos, dava gosto de se ver.
 Hoje só restam duas
 Que juntas não fazem uma.
 Lutando desesperadas, tentando sobreviver.

Bons músicos...

²⁶ O Bodegão, como o nome indica, era uma grande bodega (uma espécie de herdeira das tabernas). Uma das poucas construções citadas que ainda existem, acabou por dar nome ao largo e, hoje, funciona em parte como um bar e em parte como um moto clube.

²⁷ Referência ao palacete Princesa Isabel que levou mais de vinte anos para ser restaurado e transformado em Centro Cultural.

²⁸ Realmente, estas praias foram um recanto de lazer. Tanto que algumas novelas foram gravadas nessa região. A mais famosa foi *O Bem Amado*, de Dias Gomes, com Paulo Gracindo como Odorico Paraguaçu, gravada em Sepetiba. Hoje estas praias foram aterradas, fizeram calçadas, mas o banho continua proibido.

²⁹ Casas da Banha, Disco e Rainha.

³⁰ Sociedade Musical Francisco Braga, Sociedade Musical Carlos Gomes e Grêmio 24 de Fevereiro.

Com muito talento ritmo e aptidões.
 Hoje, por ironia do destino
 Só destacam nas portas das lojas
 Nas liquidações.

Progressista, Furrecas e Democratas³¹
 Das três lindas sociedades
 Só resta uma grande saudade.
 Depois que elas morreram
 Que merda ficou o carnaval desta pobre cidade³².

Três bons cinemas³³.
 Bons filmes e grandes filas.
 O primeiro, era o mais modesto
 Mas nos deixou boas recordações.
 E por não conseguir vencer a força da ganância
 Acabou por virar ponto de vendas
 De milagres, curas e salvações.

O segundo,
 Administrado por forças religiosas,
 Também fechou.
 Depois de muitos perdes e ganhas
 Acabou virando reduto de ratos, morcegos e aranhas.

O terceiro era o mais importante
 Mas nem assim conseguiu resistir
 À força do dinheiro poderoso
 E da noite para o dia
 Transformou-se em um banco famoso.

Toda cidadezinha tem seu time de futebol.
 Nós também tivemos. Três³⁴.
 Hoje só resta um, quase esquecido.
 Nem isso a maldição poupou.
 Muitos cartolas e pouca competência.
 Mas o certo é que o futebol dançou.

São sempre os mesmos coveiros
 Dirigindo nosso esporte, cultura e lazer.
 Incompetentes e completamente leigos
 Não faz diferença. O importante é aparecer.

Tivemos também três deputados
 E três vereadores³⁵.

³¹ Nova citação das três Sociedades Carnavalescas

³² Como André Villon, Moacyr Teixeira também eleva o bairro ao status de cidade.

³³ Cine Santa Cruz, Cine Fátima e Palácio Santa Cruz.

³⁴ Distinta Atlético Clube, Esporte Clube Guanabara e Oriente Atlético Clube.

Todos eleitos pelo povo de Santa Cruz.
 Mas vamos poupar-lhes as críticas
 Porque o povo já lhes disse
 Tudo a que fizeram jus.

Grande cidade industrial
 Para o orgulho de nossa gente.
 Mas o que mais me satisfaz
 É saber que a indústria que mais cresce
 É a de cachorro quente.

Terra minha, adorada.
 Tamanho abandono eu nunca vi.
 Tanto que o povo já admite
 Que se o Rio de Janeiro tem cu
 O cu do Rio é aqui!

A descompostura do final era justificada pela ação, onde o bêbado que havia passado todo o tempo tentando se portar com respeito e elegância colocava tudo a perder na última estrofe.

Todos os espaços ou manifestações culturais retratadas nesta cena foram, de alguma forma, importantes para “Seu” Moacyr pessoalmente ou para o bairro, como um todo. A busca do autor era ressaltar este lugar de perda, onde as manifestações culturais e espaços de cultura e lazer são reféns das práticas políticas e culturais vigentes, atendendo a interesses alheios aos da população, e sempre a favor das velhas oligarquias.



Imagem 16: O Bodegão, em frente ao largo, hoje - Foto: Sérgio Telles

³⁵ Conseguimos identificar os vereadores Julio Cesário de Melo e Itagoré Barreto e os deputados Pedro Ferreira e Willer Brilhante.

O largo do Bodegão era um dos lugares preferidos de André Villon e também de Moacyr Teixeira. Era uma espécie de lugar boêmio do bairro, a “Lapa de Santa Cruz”. Na época de funcionamento do matadouro, com a vila operária completamente habitada e os boxes de venda de carne em pleno funcionamento, também os bares viviam lotados e, segundo relatos de diversos moradores, os seresteiros e os dançarinos de salão eram a grande atração noturna.

Já o palacete Princesa Isabel, com suas palmeiras imperiais, à época do *Poeta do Bodegão*, estava completamente deteriorado, depois de ter sofrido dois incêndios no mesmo ano. O texto surge no momento onde as reivindicações para que se transformasse o prédio em centro de cultura estavam começando a ganhar força e Moacyr Teixeira, aliado a Ives Macena e ao NOPH, encabeçavam este movimento.



Imagem 17: Palacete Princesa Isabel hoje - Foto: Sérgio Telles

Outra referência que aparece aqui, sem ser citada, diretamente, é o Matadouro Municipal, escondido na presença do “urubu”, animal constante naquela região devido ao descarte dos restos do Matadouro, além do cheiro desagradável, oriundo da Hazafer, uma fábrica de Linguiças e sebo localizada na rua Macapá, próximo ao Bodegão.

Destacamos também a referência feita às três bandas de Música de Santa Cruz: a banda do Ginásio 24 de Fevereiro, a Banda da Sociedade Musical Francisco Braga que teve, como fundador, o avô materno de André Villon, o Sr. Antônio Coelho de Souza e a banda da

Sociedade Musical Carlos Gomes. Estas duas últimas foram sociedades que emprestaram suas sedes para o Elenco Teatral Amantes da Arte.

Para diversos músicos do bairro, que haviam atingido um determinado nível profissional, era muito vergonhosa a necessidade de se apresentarem em portas de lojas para sobreviverem. Um triste exemplo deste descaso era “Nina do Truquete”, um amigo do maestro Severino Araújo, ex integrante da orquestra Tabajara e que podia ser encontrado, facilmente, nas portas de lojas do centro de Santa Cruz. Para a grande maioria desses músicos, só havia uma época certa de trabalho: o carnaval. Mas, com o crescimento do carnaval de rua, a extinção dos bailes e o fechamento dos clubes, a situação se tornou insustentável.

Só nas décadas de 1980 e 1990, Santa Cruz perdeu o Grêmio Procópio Ferreira, o Oriente Atlético Clube, o Clube Campestre de Santa Cruz, o Clube Alvinegro e os clubes Náutico e Recôncavo, de Sepetiba.

Também entre as décadas de 1980 e 1990 Santa Cruz perdeu seus três cinemas. O historiador William de Souza Vieira, na obra *Cenas da Cidade: De cinema à igreja, a memória do Cine Palácio Campo Grande*, que trata do processo de transformação daquele que foi o maior cinema do Rio de Janeiro em templo da Igreja Universal do Reino de Deus, através de uma compra tão nebulosa quanto a do Grêmio Procópio Ferreira, afirma que:

O fim de dezenas de cinemas por toda a cidade foi, sem dúvida, uma marca dos anos 1980 e 1990, um período bastante complicado para a economia do país. Por toda a cidade os cinemas foram fechados e muitos deles transformados em igrejas protestantes, com maior destaque para as aquisições da Igreja Universal do Reino de Deus. Nem mesmo a Cinelândia, considerada o berço dos cinemas de rua da cidade, escapou desse processo. A década de 1980 foi o período no qual ocorreu a franca decadência das salas em diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro e em várias partes do país. No entanto, são os bairros do subúrbio que mais perderam seus cinemas, principalmente aqueles que outrora existiam próximos às estações de trem. Eles foram, um a um, sendo fechados, desativados ou vendidos (2017, p.91).

Duas curiosidades nos chamam à atenção nesta afirmação de Vieira: uma, que os três cinemas de Santa Cruz ficavam próximos à estação de trem. A outra foi que, mesmo sendo comprado pela Igreja Universal do Reino de Deus, curiosamente o cine Santa Cruz não se manteve como igreja e, hoje, no seu lugar, funciona um Shopping de produtos eletrônicos.

O primeiro cinema mencionado no texto, “o mais modesto”, talvez tenha sido aquele pelo qual o proprietário mais lutou para manter, mas teve que lidar com o surgimento dos cinemas de Shopping, neste caso, os Shoppings de Campo Grande que, devido a presença de um comércio mais forte, tornava-se um passeio muito mais interessante. Em função disto, os cinemas de Santa Cruz, que passavam os mesmos filmes, foram sendo totalmente

desconsiderados como opção de lazer e passaram a ser encarados como atraso e sacrifício, acabando por perder um de seus cinemas, exclusivamente, por falta de público.



Imagem 18: O Cine Santa Cruz logo após seu fechamento - Acervo Antigo Santa Cruz / e hoje - Foto: Sérgio Telles

O segundo cinema, o Cine Fátima (onde os filhos mais novos de Moacyr Teixeira, André e Luciana, conheceram o cinema), “Administrado por forças religiosas”, depois de fechado virou uma espécie de quimera do Elenco Teatral Amantes da Arte que tentou, até o fim de suas atividades, ocupar aquele espaço. Mas, como ele pertencia a paróquia Nossa Senhora da Conceição, as negociações foram muito difíceis e demoradas. Em 1996 Moacyr Teixeira e o Pároco Jacob Tomazella assinaram um termo de compromisso que dizia que se o ETAA conseguisse realizar toda a reforma do espaço, poderia utilizá-lo.

Acontece que esta permissão chegava quase como um favor, pois todo o direito de exploração do espaço seria da igreja, numa típica negociação dos donos da cultura com os artistas de Santa Cruz. Mas, a esta época, aos sessenta e cinco anos, já cansado de trinta e seis anos de atividades ininterruptas e com um grupo bastante reduzido, Moacyr Teixeira pouco pôde fazer para conseguir a restauração do espaço abandonado.



Imagem 19: Paróquia N. Sra da Conceição - Foto: Sérgio Telles / Cine Fátima, o cinema da igreja - Acervo Antigo Santa Cruz

O último cinema citado por Teixeira era o Palácio Santa Cruz, o melhor de todos. Mais confortável, maior e mais pomposo. Mas isto também não bastou para que ele se mantivesse e “da noite para o dia / Transformou-se em um banco famoso” (TEIXEIRA, 1998).



Imagem 20: Prédio do Cine Palácio Santa Cruz transformado em banco - Acervos do Antigo Santa Cruz

E apesar das ações destes que Moacyr Teixeira chamou de “coveiros” e que, ainda hoje, atuam no bairro, se não por eles mesmos, através de seus herdeiros, Santa Cruz vai escrevendo sua história de arte e cultura ainda que com limitações. Apesar do esquecimento crônico reservado à Zona Oeste, artistas como os da *Cia do Invisível*, no Cesarão; da companhia *7 Phocus*, do Saquassú, residentes da Casa da Rua do Amor; e da *Cia Loukarte de Teatro*, no Morro do Chá (além de tantos outros que, certamente, ainda não saíram do limite do desconhecido), vão tentando superar a perda de espaços e de manifestações culturais e de lazer, lutando para manter o teatro amador presente em um lugar que não está nos registros mas que reside na memória de quem, como o professor Benedicto de Freitas, viu que ali:

Fez-se teatro, e bom teatro, desde o “Teatrinho Imperial”, do Palácio (hoje quartel Villagran Cabrita); fez-se teatro no “iriarte”, nos fundos do prédio nº 22 da rua Felipe Cardoso, entrada pela atual rua D. Pedro I; fez-se teatro com um grupo de amadores, comandado pelo professor João Afro das Chagas; fez-se teatro na Braga (Sociedade Musical Francisco Braga); fez-se teatro no Grêmio, no Grêmio de André Villon; fez-se teatro com os Amantes da Arte (ETAA) (FREITAS *in* SANTIAGO, 1996, p.8).

III - ANDRÉ VILLON E O ELENCO TEATRAL AMANTES DA ARTE

Neste capítulo, apresentaremos os dois maiores nomes produzidos pelo teatro de Santa Cruz e, possivelmente, pelo teatro da Zona Oeste do Rio de Janeiro no século XX. André Villon foi um artista que se profissionalizou, rompeu com os limites de seu local de origem, trabalhou no exterior, expandiu seus horizontes e voltou para casa carregado de histórias, proposições, desejos e possibilidades. O Elenco Teatral Amantes da Arte foi um grupo que se manteve ali, no mesmo lugar, testemunha das variações de uma mesma história, como uma árvore enraizada que, apesar de se alimentar da mesma terra, deu frutos que, ainda hoje, germinam outros frutos.

Em seu tempo, pouco se viram. Apenas uma vez, quando André Villon aceitou o convite de Moacyr Teixeira para presidir o júri do prêmio que levava seu nome nas comemorações de fim de ano do ETAA, em 1978.

Pode-se dizer que os passos do ETAA sempre acabaram por tocar as pegadas deixadas por André Villon. O grupo ocupou, em diferentes oportunidades, a Sociedade Musical Francisco Braga, fundada pelo avô materno do galã e o Grêmio Procópio Ferreira, este, fundado pelo próprio. Além disso, o repertório do grupo, não por acaso, incluía espetáculos que reverenciavam montagens do mais importante ator oriundo de Santa Cruz. Dentre os textos escolhidos por Moacyr Teixeira que foram sucesso com André Villon estão: *Chuvas de Verão*, de Luiz Iglesias, *Mulher Zero Quilômetro*, de Edgar G. Alves, *Irene*, e *Morre um Gato na China*, de Pedro Bloch.

Hoje, coincidentemente, figuram lado a lado no acervo do Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica (NOPH) do Ecomuseu Quarteirão Cultural, em exposição permanente no Palacete Princesa Isabel, em Santa Cruz.



Imagem 21: Exposição permanente do NOPH - Foto: Sérgio Telles

III.I - O ELOGIO DO OSTRACISMO: *A trajetória do filho da terra.*

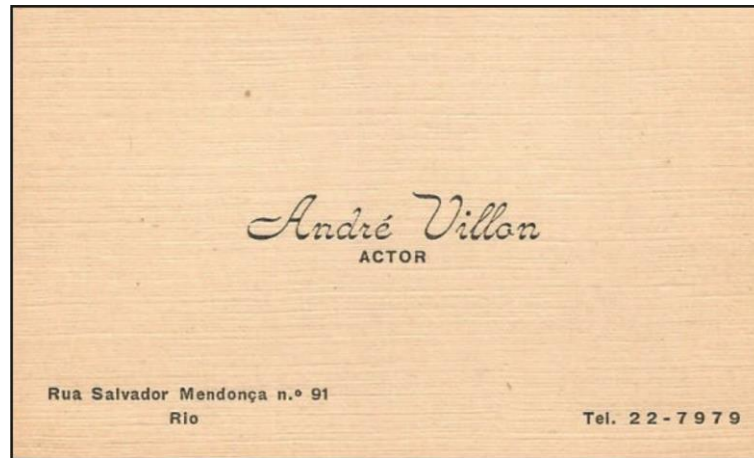


Imagem 22: Cartão de visitas de André Villon em 1985 - Acervo Sérgio Telles

Se o teatro no Rio de Janeiro do século XX revelou nomes que, até hoje, são lembrados como ícones de nossa produção cênica e referência para qualquer iniciante, também deixou para trás tantos outros. André Villon, um de nossos mais atuantes atores entre 1938 e 1980, foi um desses esquecidos.

Tendo sido contratado pelas companhias de Procópio Ferreira, Delorges Caminha, Alma Flora e Eva Todor - da qual foi o galã por mais de dez anos - e, em três diferentes oportunidades, ter tido seus próprios conjuntos (Companhia Studio A, Companhia Moderna de Comédia e a André Villon/Cilo Costa) André Villon não consta - ou consta muito pouco - nos livros de história. Não é citado como exemplo e nem celebrado em seus aniversários de nascimento, no dia 09 de dezembro de 1914, ou de morte, em 30 de agosto de 1985.

Na Grécia antiga um político que ameaçasse a democracia era condenado ao ostracismo: seria desterrado pelo período de dez anos, tempo em que precisaria manter distância da *Pólis*, deixar o convívio social. Com o passar do tempo o termo foi se popularizando e passou a ser usado para se referir a qualquer pessoa que, por algum motivo, tenha sido retirada do local público que ocupava. É um lugar onde não se quer estar, que tem o tom pesado da punição: o indivíduo tem que ser jogado no ostracismo, jamais chegará lá por vontade própria.

No entanto, a grande popularidade talvez não seja assim tão desejada e, nem sempre seja o ostracismo uma prisão. Pode-se pensar que André Villon, ao não figurar nas memórias coletivas que reverenciam alguns nomes do teatro, apenas esteja a repetir uma ocorrência que foi característica de sua vida ou, pelo menos, da maior parte dela: ser o segundo nome no cartaz, o coadjuvante.



Imagem 23: André Villon caracterizado como “Outro Mendigo” em *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, em 1939 - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon

Em todas as entrevistas com pessoas que fizeram parte da história de André Villon, duas características pessoais são referidas de forma bastante relevante: a primeira, o cuidado e o respeito no trato com o outro; a segunda, o amor pelo seu local de nascimento, Santa Cruz, que aparece, por exemplo, quando Ivanita Gil Villon, sobrinha do ator, relembra:

Tio André ia *toda segunda feira*... O prazer dele era ir para Santa Cruz. Comprava um peixe ou comprava um caranguejo, que ele adorava, e levava pra ela fazer. [Ieda Solé, prima e comadre de André Villon] Aí chegava lá passava o dia inteiro conversando, batendo um papo (IVANITA, 2016 - Grifo meu).

Rogério Fróes, que foi adolescente morar em Campo Grande e amigo do ator, nos falou sobre como ele se tornou uma referência para seus pares da Zona Oeste:

Eu conheci André por ele ser lá de Santa Cruz. Aí eu vi, eu me lembro, direitinho como se fosse agora, André passando, num fusca, eu disse: Aquele ali é o André Villon. Eu, pequeno, né... pra gente era famoso, Era o ator lá de... daquela região, que venceu na vida (FRÓES, 2016).

Stepan Necerssian, amigo pessoal do ator, o definiu em entrevista que nos concedeu como “elegante”: “A palavra pra mim que primeiro define o André, é elegância, educação.

Fino demais. Ele era muito discreto também. Ele acontecia, pelo trabalho dele, mas ele não fazia... Não empurrava ninguém pra aparecer na foto” (NECERSSIAN, 2016).

Esta falta de estrelismo e, principalmente, o amor por sua terra, Santa Cruz que, de tão flagrante, levou Luiz Iglezias a intitular sua coluna no *A Manhã* de 27 de fevereiro de 1947 de *Santa Cruz e o teatro* - da qual trataremos mais tarde - talvez nos deem uma pista sobre seu ostracismo.

André Villon não foi esquecido ou deixado de lado pelas novas gerações, no fim da carreira. Ele passou a selecionar suas aparições e, de alguma forma, a se fechar. Assim como preferiu ser o segundo ator a ter sua própria companhia, escolheu estar em Santa Cruz, onde estava sua casa, sua família e seus amigos. É de lá que precisamos partir para tirar o seu nome do ostracismo: de Santa Cruz, sua concha.

III.I.I - “ESTAVA ESCRITO. EU ACABARIA NO TEATRO”³⁶. (1914 - 1938)

Às minhas peraltices devo, em grande parte, ser hoje ator. Quando menino, ali em Santa Cruz, o lugarzinho em que nasci, tinha eu, parece-me, o diabo no corpo. As minhas traquinices, na escola, na rua, no lar, tornaram-se célebres. Algumas das mais notórias ainda hoje são lembradas pelos que lá habitam. [...] Muitos achavam, com sinceridade, interessantes as minhas travessuras; *outros, porém, suportavam-nas, apenas porque eu era filho de Victor Villon*, homem probo, um grande coração, muito querido por todos, de quem me orgulho de ser filho. *Seus melhores amigos eram, parecia-me, meus maiores inimigos*. Tudo o que viam ou ouviam, contavam-lhe. O Dr. Almeida Reis era um deles. Ele não sabe, até hoje, quem foi que, certa vez, quebrou os vidros da janela de seu consultório. Com que prazer arremessei aquela pedra! Bateu em cheio na principal vidraça, espatifando para sempre aquele letreiro: “Dr. Almeida Reis - Cirurgião Dentista” (VILLON, 1942, p.5 - Grifos meus).

André de Souza Villon nasceu em 1914 em uma das mais prestigiadas famílias de Santa Cruz. Segundo as senhoras Ivanita e Ivone Gil Villon, o bisavô paterno do ator, Victor Dumas, veio da França após a guerra Franco-Prussiana, estabelecendo-se como comerciante de gado e derivados, acumulando assim, algum dinheiro e terras em uma localidade que hoje leva seu nome.

Seu avô materno, Antônio Coelho de Souza (que também gozava de grande prestígio como comerciante, sendo conselheiro da *União protectora dos retalhistas de carne verde*), além de ter tido papel fundamental na ampliação da propriedade da família, em 1905 foi convidado, devido ao seu prestígio, para ser o presidente da recém fundada Sociedade Musical Francisco Braga. sendo a primeira pessoa da família a envolver-se diretamente com teatro.

³⁶ VILLON, 1942.p.5

A inauguração da sede da Sociedade Musical Francisco Braga mereceu uma nota no periódico *Gazeta de Notícias*:

Na sua sede, no Curato de Santa Cruz, inaugurou o seu pavilhão a Sociedade Musical Francisco Braga. O discurso official foi pronunciado pelo Sr. Luiz dos Santos Maia, vice-presidente da Sociedade, tocando a banda sob a direcção do professor Pedro Belmonte. Foram tiradas diversa photographias. A directoria ficou assim constituida: Presidente, *Antônio Coelho de Souza*; vice-presidente, Luiz dos Santos Maia; 1º secretário, Ernesto Pinto; 2º dito Ernesto Jordão; tesoureiro, Licinio João da Silva; procurador, Manoel Novaes; fiscal, Plinio Salgado; comissão de sindicancia, Ruben Maia, Ernesto de Araujo e Armenio Cardoso Pires (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1905, p.3 - Grifo meu).



Imagem 24: Sede original da Sociedade Musical Francisco Braga na década de 1960 com a nova Igreja de Nossa Senhora da Conceição ao fundo e o antigo prédio da igreja à esquerda - Acervo NOPH

Seu pai, Victor André Villon, homem de negócios, do entretenimento e da política, foi administrador do matadouro de Santa Cruz - à época, responsável pelo abastecimento de carne de toda a cidade do Rio de Janeiro; assessor dos senadores Júlio Cesário de Melo e Otacílio de Carvalho Camará; foi da comissão fundadora da paróquia de São Benedito, uma das mais tradicionais do bairro, além de ter sido diretor fundador do grêmio recreativo e carnavalesco clube *Progressistas*. Foi ali que, por ocasião de eventos comemorativos, Victor Villon se estabeleceu como o primeiro ator da família:

O Club dos Progressistas realizou no sábado último, com grande brilhantismo, a inauguração de seu novo salão. Constatou a festa de concorrido baile e disputadíssima kermesse, terminando a festa dos veteranos foliões com a engraçadíssima comedia em um acto, “O Baptizado do Morcego”, encarregando-se do desempenho dedicados e valorosos Progressistas. “Morcego”, *Victor Villon*; “Padrinho” Alberto Acylino; “Madrinha”, Manoel Moreira; “Padre”, José Não Dança; “Sachristão”, João Batista. Foram os interpretes muito applaudidos pelo bom desempenho (A EPOCA, 1913. p.5 - grifo meu).

À época do nascimento de André Villon, a população de Santa Cruz, hoje em torno de 217.333 habitantes (segundo o último senso do IBGE, em 2010), girava entre 15.380 e 16.506 habitantes³⁷. As casas ficavam mais distantes umas das outras, os quintais eram maiores e as ruas mais arborizadas, assemelhando o local a uma cidade do interior.

Em uma localidade que hoje leva o nome de seu avô paterno, Victor Dumas, numa pequena casa de dois quartos onde se vê, da varanda, a Cruz do mirante - situada no ponto mais alto de Santa Cruz -, Victor André Villon e Florença de Souza Villon tiveram seus dois filhos: Ivan de Souza Villon, em 29 de abril de 1912 e André de Souza Villon, em 09 de dezembro de 1914.



Imagem 25: Casa localizada no Victor Dumas em 1914 - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon
hoje - Foto: Sérgio Telles

Desde muito novos os meninos conviviam com algum tipo de manifestação artística. Além daquelas da Sociedade Musical Francisco Braga em que eram levados por seu avô, a família Villon, envolvida com as atividades culturais de Santa Cruz, era presença certa nas comemorações cívicas, religiosas, saraus e todo o tipo de evento relevante para o lugar. Nestes eventos, era comum que as apresentações artísticas antecedessem a um baile, um coquetel, ou mesmo a posse de diretorias dos seus clubes e agremiações, do mesmo modo como se formou o ETAA em 1960, quando um grupo de jovens se reuniu para montar uma apresentação comemorativa por ocasião dos festejos juninos no Oriente Atlético Clube, um clube de futebol.

Como vimos no capítulo anterior, dos blocos e grêmios carnavalescos, que desfilavam em Santa Cruz, três se destacavam no confronto final pelo melhor carnaval do ano: Democratas, Furrecas e Progressistas, do qual “seu” Victor era fundador e “seu Mimi”, seu

³⁷ Fonte: ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: IPP, 2008. p.80.

irmão, o carnavalesco. Qualquer cidadão santa-cruzense que ali nasceu até 1969 certamente terá a lembrança ou, no mínimo, a narrativa de um parente acerca dos desfiles da avenida Felipe Cardoso, com as famílias se acomodando na grama em grandes toalhas ou mesmo em cadeiras que levavam para assistir aos desfiles e brincar o carnaval fantasiados de *diabinho*, *carrasco*, *colombinas*, *pierrôs*, *pai João*, *Clóvis* e tantos outros personagens típicos do carnaval, enquanto aguardavam a passagem de um dos blocos mais irreverentes de Santa Cruz, o *Bloco da crítica*.



Imagem 26: “Bloco da Crítica”: Foto da década de 1960 e letra de 1975 - FONTE: Página *Antigo Santa Cruz* / facebook

Parece correto afirmar que a proximidade privilegiada com os realizadores da cultura local, de alguma forma influenciou André Villon, que acabou por aceitar o convite da professora Estelita Gomes para participar de um espetáculo em benefício da igreja matriz de Santa Cruz em 1923, aos nove anos de idade:

As minhas peraltices fizeram com que eu acreditasse daria eu para o palco. Estreei num espetáculo organizado pela professora d. Estelita Gomes, em favor da construção do altar-mor da matriz de Santa Cruz. Era eu bem menino. Estreei cantando “só para elas”. Sucesso. O micróbio do palco infiltrou-se em mim (VILLON, 1942, p.5).

Aos treze anos foi convidado por Américo Belo, seu primeiro ensaiador, para integrar o corpo Cênico da Sociedade Musical Francisco Braga - da qual seu avô ainda era o presidente - iniciando sua carreira amadora em 26 de novembro de 1927 na revista *Riuna*³⁸ onde fazia, no mínimo, três personagens³⁹: *Funcionário*, *Rondante* e *Filho de Tibúrcio*.

³⁸ Segundo o NOPH, *Riunas* eram as mulheres que executavam serviços pesados.

³⁹ Embora outros dois personagens sejam interpretados por um ator de nome André (*Garoto* e *Mocotó*), pelo sobrenome do artista não figurar no programa, não podemos afirmar que se trata de André Villon. Mas,



Imagem 27: André Villon (*Filho de Tibúrcio*), Aladya (*Mulher de Tibúrcio*), A. Salgado (*Filha de Tibúrcio*) e Maria Santiago (*Sogra de Tibúrcio*) em *A família encenqueira*, cena da revista *Riuna*, de 1927.
Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon

Desde sua fundação em 1905, até encerrar suas atividades em 1990, a Sociedade Musical Francisco Braga buscou a prática contínua de atividades artísticas e culturais e, dentre estas, o teatro sempre esteve presente.

Sob a responsabilidade do ensaiador Américo Belo, André Villon fez parte do Corpo Cênico da Sociedade Musical Francisco Braga até 1933, quando:

Levado pela mão de meu pai, fui matriculado no ginásio Arte e Instrução, dirigido pelo dr. Ernani Cardoso. Aí fundaram o grêmio Castro Alves. Por convite do prof. João Barbosa de Moraes, ingressei no corpo cênico do grêmio. “Saibam todos” foi a revista de estreia. (VILLON, 1942, p.5)

O ginásio Arte e Instrução, em Cascadura, era dirigido pelo professor Ernani Cardoso - hoje nome da rua onde está localizado o colégio - que não apenas construiu um teatro para 600 pessoas, como também estabeleceu (ou permitiu que se estabelecesse) um método cuidadoso de produção teatral. Em matéria do *Jornal do Brasil* intitulada *Arte teatral na escola - A próxima inauguração do teatro do ginásio arte e instrução*, podemos ter uma ideia tanto da estrutura de que o teatro dispunha, quanto da prática a ser desenvolvida com os

considerando a prática tipográfica da época, onde as letras (tipos) eram colocadas uma a uma - incluindo os espaços, vírgulas e pontos, que também eram tipos separados - não podemos ignorar o fato de que escrever *André* (5 tipos), era bem mais prático do que escrever *A. Villon* (9 tipos). Assim, identificamos que *Maria Santiago* (14 tipos), em momentos distintos, também aparece como *M. Santiago* (11 tipos).

alunos, que tratava não só da atuação, mas também do envolvimento com as diferentes áreas do fazer teatral numa sistematizada prática de formação do artista amador:

O palco nada fica a dever aos dos teatros da cidade, pois de tudo dispõe. Desde a boca de cena muito bem apresentável até o serviço de maquinaria com jogo de cenários, alçapão e etc. E em tudo, o mais interessante é se saber que em todos esses trabalhos, desde o engenhoso ao mais simples, a habilidade do aluno está ali revelada, ora como auxiliar, ora como executante. Os cenários, por exemplo, estão sendo pintados por alunos e, igualmente, os trabalhos em relevo da boca de cena modelados também por eles (JORNAL DO BRASIL, 1933, p.16).

Este acompanhamento na execução e, mesmo a participação de professores nos elencos das montagens, além de propiciar um formato de ensino teórico/prático também estabelecia um compromisso com o resultado artístico, o que acabava por elevar a qualidade das apresentações. A revista de estreia do Grêmio Castro Alves do Ginásio Arte e Instrução, *Saibam todos* - de autoria dos professores Barbosa de Moraes e “Machadinho” e “musicada pelo maestro Domingos Raymundo, medalha de ouro do Instituto Nacional de Música e diretor de cânticos do Ginásio” (ibidem) - subiu ao palco em 2 de dezembro de 1933:

Conforme vimos noticiando, realizam-se hoje, no Gremio Castro Alves, do Ginásio Arte e Instrução, o espetáculo em *homenagem à Associação Brasileira de Imprensa* e com o qual a antiga sociedade estudantina inaugurará o seu palco. A cerimonia da inauguração será presidida pelo Dr. Herbert Moses. Em seguida subira a cena a revista em dois atos “Saibam todos...” especialmente escrita e musicada por professores do referido estabelecimento de ensino secundário oficializado e do qual é diretor o Dr. Ernani Cardoso. (...) “Saibam todos...” é uma revista cujo enredo, nos dois atos, é um reflexo da vida de abnegação e humildade dos trabalhadores de imprensa em geral (JORNAL DO BRASIL, 1933, p.13 - grifo meu).

Embora não possamos afirmar ter sido a escolha do tema uma bem sucedida estratégia de marketing, também não podemos deixar de observar que ela deve ter agradado bastante aos jornalistas da época, que garantiram uma cobertura bastante considerável para a estreia de um espetáculo amador de jovens estudantes. Em 29 de novembro, de 1933 o Jornal do Brasil apresentou, detalhadamente, o desenvolvimento do espetáculo:

Realizar-se-á, no dia 2 de dezembro, a inauguração do palco do Ginásio Arte e Instrução, subindo á cena, então a revista intitulada “Saibam todos...”, escrita pelos Srs. João de Moraes, Fernandes Machado e musicada pelo maestro Domingos Raymundo. Esse espetáculo é em homenagem á Associação Brasileira de Imprensa. A distribuição da peça está assim feita: Títulos dos quadros, - 1º ato, “Sonho dourado”, 1º quadro - “Sonhando”: 2º, “A bela adormecida”: 3º, “A gata Borrallheira”: 4º, “O baile”: 5º, “O sapato”: 6º, “A boa fada”: 7º, “As pragas”: 8º, “Pistolinhas e pistolões”: 9º, “As 3 linguas”: 10º, “Escola antiga”: 11º, “Professora particular”: 12º, “Na casa do chá”: 13º, “Garoto”: 14º, “A sedução do alquimista”: 15º, “Fausto e Margarida”. 2º ato - “Nossa terra e nossa gente” - 1º quadro -

“Despedida”: 2º, “Nossa terra”: 3º, “Em tres tempos”: 4º, “Barbara Heliodora”: 5º, “Nossa raça”: 6º, “Saudade portuguesa”: 7º, “Negra velha e pretos novos”: 8º, “Uiárá”: 9º, “Preciso dum interventor”: 10º, “Partido feminista radical”: 11º, “Tres orgulhos da cidade”: 12º, “Escola de cozinheiras”: 13º, “Gratidão”: 14º, “Apoteose” (JORNAL DO BRASIL, 1933, p.15).

Além da utilização do corpo discente nas diferentes áreas de montagem do espetáculo, o Grêmio Castro Alves também tinha como característica exibir peças que já haviam alcançado sucesso de público em montagens de grandes companhias. Se na Sociedade Musical Francisco Braga os costumes da população local eram o grande foco das montagens, no Grêmio Castro Alves do Colégio Arte e Instrução o repertório de encenações buscava igualar-se a outros de qualidade já reconhecida no cenário nacional, colaborando para que seus espetáculos e artistas figurassem nos cadernos de teatro da época:

O Gremio Castro Alves, dos alunos do colégio Arte e Instrução. Ofereceu aos seus admiradores, nas recitas de Sabado e Domingo, a representação da mimosa comedia de Renato Viana - “Divino Perfume”. (...) A interpretação da comedia foi fidelíssima. Na nossa apreciação, “Divino Perfume” é até aqui a maior vitória dos alunos do Arte e Instrução e a noite de glória de André Villon. *André Villon, na sentimental e humana obra de Renato Viana portou-se com galhardia. Revelou sensibilidade artística tocada, aliás, por uma inteligência privilegiada de que, mais uma vez, deu provas exuberantes no difícil papel de Luciano* (JORNAL DO BRASIL, 1936. p.16 - grifo meu).

Fica patente como, já no amadorismo, André Villon revelava grande capacidade artística, destacando-se sua inteligência e sensibilidade cênicas.

No Grêmio Castro Alves foram montados textos de grandes dramaturgos, alguns dos quais, mais tarde, viriam a ser colegas de trabalho e mesmo amigos pessoais de André Villon, a exemplo de Luiz Iglezias. O repertório construído pelo Arte e Instrução explicitava a seriedade com que tratavam o teatro e colocou o grupo amador de Cascadura na agenda artística e cultural do Rio de Janeiro. Dentre suas diversas montagens estão *Bombonzinho*, de Viriato Correia, montada em 1934; *O Bobo do rei*, de Joracy Camargo, *O Maluco da Avenida*, de C. Arniches com tradução de Otávio Rangel, *Compra-se um marido*, de J. Wanderley e *Feitiço*, de Oduvaldo Viana, em 1935; *Luizinha*, de Vicente de Carvalho, *Onde estás, felicidade*, de Luiz Iglezias e *Divino perfume*, de Renato Viana, em 1936; e *Graças a Deus*, de Armando Gonzaga e *O vendedor de ilusões* de Oduvaldo Vianna, em 1937.



Imagem 28: *O vendedor de ilusões*, de Oduvaldo Vianna, pelo Grêmio Castro Alves em 1937, com André Villon ao centro - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon.

Não podemos deixar de, neste momento, estabelecer um paralelo entre o processo formativo vivenciado por André Villon no corpo cênico da Sociedade Musical Francisco Braga e no grêmio Castro Alves do Ginásio Arte e Instrução, com a metodologia teórico/prática aplicada nas aulas do Elenco Teatral Amantes da Arte (ETAA).

Importante ressaltar que foi justamente no período em que esteve instalado na Sociedade Musical Francisco Braga e no Grêmio Procópio Ferreira fundados respectivamente pelo avô materno e por André Villon e seu irmão Ivan, que o ETAA pôde viver seu período de maior produção, tanto no desenvolvimento sistemático de suas oficinas quanto na montagem de um repertório consistente. Em *Teatro Amador: A cena carioca muito além dos arrabaldes*, Luciana Penna Franca observa a importância para o teatro amador destes grêmios e associações:

Aos poucos, foi saltando aos olhos durante a pesquisa a existência de um número significativo de clubes, sociedades, grêmios dramáticos que reuniam homens e mulheres interessados na arte dramática e cujas sedes eram usadas como palcos por grupos amadores de teatro (FRANCA, 2016. p.26).

No Elenco Teatral Amantes da Arte o processo de formação caminhava *pari passu* com a produção artística, pois a falta de recursos para a contratação de profissionais das mais variadas áreas acabava por formar os profissionais necessários para o desenvolvimento de cada função dentro do processo de construção artística, como costuma acontecer em tantos grupos amadores. Ainda que não haja, o que é raro, uma carência financeira, o interesse dos participantes acaba por estabelecer uma relação ensino/aprendizagem pois, sem a setorização

da produção tão radicalizada no teatro profissional, no teatro amador as fronteiras do conhecimento se alargam, permitindo que os responsáveis por cada área convivam de forma mais interativa com os participantes do grupo, possibilitando que mesmo iniciantes satisfaçam sua curiosidade sobre determinado fazer artístico.

Em consonância com esta análise, André Villon faz um relato que corrobora nossa ideia de que sua sólida formação amadora advém de uma prática teatral sem fronteiras entre diferentes áreas:

Ganhar dinheiro em teatro naqueles tempos, era uma dureza. (...) Mas mesmo assim era divertido. Talvez mais do que hoje, quando a profissão está mais definida, quando artistas, diretores e empresários são peças diferentes de uma mesma engrenagem. Nada disso havia outrora. *Os artistas, nos dias de folga, transformavam-se até em bilheteiros*. Faziam isto por prazer. Lembro-me de um dia, em uma cidade do interior de São Paulo, ter encontrado uma conhecida atriz, já famosa naquele tempo, trabalhando como “lanterna” no teatro. Não sei se hoje ainda usam esse nome, mas “lanterna” eram môças e rapazes que indicavam aos espectadores os seus lugares nas poltronas. Pois ela riu muito, quando a identifiquei. Disse-me que estava adoentada e, não podendo trabalhar naquela noite, ajudava seus companheiros. Era isso o teatro (VILLON, 1965, p.42 - Grifo meu).

Maria Clara Machado, talvez a mais eficiente e reconhecida formadora de amadores do país, a partir da fundação de *O Tablado*, no Rio de Janeiro em 28 de outubro de 1951⁴⁰, afirmava que a multiplicidade de funções na prática teatral amadora só pode fazer bem ao participante, pois:

É muito diferente para um ator novo separar lucros de produtores e ideal artístico. Ou ele ficará cético e só pensará em si mesmo, ou abandonará o teatro. E talvez o teatro tenha perdido alguém de real valor. Trabalhar com desprendimento, trabalhar visando a um sucesso artístico coletivo é a melhor iniciação para o futuro profissional. Numa arte fácil de se transformar em escola de vaidades e de exibicionismo, ninguém perde em varrer um pouco um palco, ou puxar uma cortina (MACHADO, 1986, p.53).

No Elenco Teatral Amantes da Arte, assim como no corpo cênico da Sociedade Musical Francisco Braga, no Grêmio Castro Alves do colégio Arte e Instrução e no Tablado, todos os participantes eram estimulados ao conhecimento variado do fazer teatral. Rosângela Lima, ex integrante do ETAA, afirma que tinha acesso a:

Todo conhecimento de palco, principalmente montagem e produção de espetáculo, além de interpretação, técnica vocal, contra-regragem, bem como a história do teatro. No ETAA fazíamos de tudo. Um dia ator, no outro contra-regra, no outro figurinista ou simplesmente porteiro (LIMA, 2010 *in* TELLES, 2011, p.31).

⁴⁰ FONTE: <http://otablado.com.br/o-tablado/historia/>

Outra característica que podemos identificar como similar entre esses quatro focos de formação do artista amador é o contato direto do iniciante com a prática laboral do mestre que, quase sempre acumulava mais de uma função, atuando escrevendo, produzindo cenários, figurinos e etc., tanto no Arte e Instrução do mestre “Machadinho”, como na Sociedade Musical Francisco Braga, com Américo Belo, no Tablado, com Maria Clara Machado e no Elenco Teatral Amantes da Arte, onde Moacyr Teixeira era diretor, autor e professor. Um dos fundadores do ETAA, David Telles, meu pai, também era um destes mestres com múltiplas habilidades, com os quais os iniciantes experimentavam a prática variada do fazer teatral.



Imagem 29: David Telles como ator, na Sociedade Musical Carlos Gomes, em 1969; e em 1985, na Sociedade Musical Francisco Braga como cenógrafo, com Moacyr Teixeira e como maquiador - Acervo Sérgio Telles

Importante observar nestas fotos que, enquanto maquia Carlos Magno, para o personagem *Sinfulroso Barradas*, do espetáculo *A Ditadora*, de Paulo de Magalhães, David Telles é observado por Santana Fardín (de pé) e Edmundo César (sentado). Esta foto é um registro da aprendizagem através da prática, uma constante no dia-a-dia do ETAA.

Em *Metodologia de ensino para um teatro instrumental*, Sérgio Coelho Borges Farias define a prática como uma das características do aprendizado artístico:

Aprender arte por meio apenas da linguagem e da palavra, envolvendo a questão da lógica, da articulação e dos símbolos é algo muito parcial. Não que a parte da habilidade mental deva ser eliminada. No fazer artístico as capacidades do ser humano estão presentes, são articuladas e acontecem todas ao mesmo tempo, variando o grau de intensidade. Portanto, o aprender fazendo é uma característica da produção do conhecimento em Arte (FARIAS, 2006, p.57).

Acreditamos que o princípio do “aprender fazendo” seja um ponto de fundamental importância para a compreensão da relação de André Villon com o teatro amador, aquele que o formou e do qual jamais se distanciou: “Embora profissional, nunca deixei de, quando me sobra um tempinho, representar com os amadores. Ainda há pouco, montamos, “nós os amadores” do Grêmio Procópio Ferreira, as peças *Bicho papão* e *O maluco nº4*” (VILLON, 1942, p.5).

Não se pode negar que o conteúdo recebido de seus mestres amadores, professores-artistas de teatros-escolas, formaram um André Villon amante da arte. Em contrapartida, tanto Américo Belo, da Sociedade Musical Francisco Braga, quanto “Machadinho” do Arte e Instrução, fundamentais em sua formação, jamais deixaram de ser lembrados ou reconhecidos pelo ator:

Machadinho, velho conhecedor da difícil arte de representar, era o ensaiador. Quanto devo a esse velhinho! Quantos ensinamentos, hoje tão uteis a mim, me foram por ele ministrados! Ser-lhe-hei eternamente grato, bem como a Américo Belo (VILLON, 1942, p.5).

Acreditamos que durante toda a carreira de André Villon, o teatro amador foi um referencial do qual jamais se distanciou, ora recorrendo aos ensinamentos que lhe foram ministrados, ora reconhecendo o valor e estimulando a prática de iniciantes em variados espaços da cidade. Um destes espaços, o Grêmio Procópio Ferreira, foi fundado pelo próprio Villon, juntamente com Ivan, seu irmão mais velho - com quem nutriu uma relação de profunda amizade desde a infância - e mais onze amigos, o Grupo dos Treze, em 25 de novembro de 1934, em Santa Cruz, tendo como fim incentivar: a) a arte teatral em todas as suas manifestações; b) a literatura em todos os seus ramos; c) o esporte, em todas as suas modalidades, excetuando-se o futebol⁴¹.

Em 1934, meu mano e uns amigos fundavam, em Santa Cruz, o Grêmio Procópio Ferreira. Ali eu era o ensaiador. *Aprendia com Machadinho aquilo que ensinava aos moços de Santa Cruz*, meus amigos de sempre. As melhores peças do nosso teatro, foram por nós montadas no Grêmio Castro Alves, no Ginásio Arte e Instrução, e no Procópio Ferreira, de Santa Cruz. “Bombonzinho”, “Feitiço”, “Deus lhe pague”, “Sansão”, “Onde estás, felicidade?”, “O Bobo do Rei”, “Interventor” e muitas e muitas outras. Tudo feito com amor e por amor (idem - Grifo meu).

⁴¹ FONTE: Estatuto do Grêmio Procópio Ferreira, 1934, p.1 - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon



Imagem 30: André e Ivan Villon, em 1924, com dez e doze anos - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon

A fundação do Grêmio Procópio Ferreira foi de grande importância para Santa Cruz, como um núcleo de cultura, como nos disse Stepan Necerssian, e também de lazer e esporte. O compromisso de André Villon com seu local se dava de tal modo, que depois de profissional, já reconhecido e com a amizade e o respeito de seus colegas de profissão conquistados, sempre que possível levava as grandes companhias para o Grêmio Procópio Ferreira e, em muitas destas apresentações, toda a renda era revertida para as obras do Clube.

Nesta cruzada em prol da arte e da cultura em Santa Cruz, Luiz Iglezias⁴² foi um grande aliado: tanto levando a companhia *Eva e seus artistas* para se apresentar no distante subúrbio, quanto falando sobre a necessidade de apoio ao clube, o qual cobrou, inclusive, do dr. Nóbrega da Cunha, presidente do Serviço Nacional do Teatro, em sua coluna do jornal *A Manhã* intitulada *Santa Cruz e o Teatro*:

André usou de seu prestígio e da simpatia que desfrutava no ambiente teatral. Conseguiu levar à velha sede do Grêmio a companhia de “Eva e seus artistas” para representar “Colégio interno”. Toda a receita reverteu em favor dos cofres sociais: cerca de dez mil cruzeiros. Com esse início de capital as obras começaram. Depois

⁴² Autor e produtor teatral que, durante vinte e dois anos foi casado com Eva Todor e responsável pelo grande sucesso da companhia fundada por ele, *Eva e seus Artistas*, da qual André Villon foi o galã.

de Eva, Santa Cruz aplaudiu Vicente Celestino, (...) e outros artistas que não tiveram dúvida em colaborar naquela obra simpática. Segunda-feira, mais uma vez, fui visitar Santa Cruz. As obras prosseguem no meio do mais vivo entusiasmo daquela gente. No centro de um esplêndido terreno, o teatro está com suas paredes levantadas. Até os diretores carregam tijolos. Tôda a gente trabalha. Aos poucos, o sonho dos santa-cruzenses se converte em realidade. Mas, falta dinheiro. Resta a esperança de um auxílio do S. N. T. O dr. Nóbrega da Cunha não o negará, temos certeza. O Grêmio de Santa Cruz será mais um teatro construído no Distrito Federal. Muitas companhias profissionais, além do seu grupo de amadores, poderão utilizá-lo, porque aquele povo quer teatro, gosta de teatro, e Santa Cruz poderá ser uma esplêndida praça (...), capaz de manter temporadas teatrais como qualquer boa cidade do interior. Tem a palavra o dr. Nóbrega da Cunha (IGLEZIAS, 1947, p.5).

Claro que não podemos nos esquecer do fato de que Luiz Iglezias era um empresário extremamente perspicaz e bem sucedido, que dizia claramente que “teatro é profissão. Somos pela arte, naturalmente. Mas também somos por nós mesmos” (IGLEZIAS, 1946, p.8) e, desse modo, poderia estar buscando algo para além do que mostrava em sua coluna.

Em *A musa carrancuda, teatro e poder no estado novo*, Victor Hugo Adler Pereira analisou “entrevistas de Daniel Caetano com 42 pessoas influentes no meio teatral, publicadas no *Diário de Notícias* em 1946” (PEREIRA, 1998, p.12) e observou que “o discurso dos entrevistados (...) estruturava-se em torno de um elemento constitutivo do teatro para, a partir dele, articular enunciados sobre outros elementos em pauta na época” (ibidem, p.44). Na entrevista de Luiz Iglezias - que data de nove meses antes do artigo sobre Santa Cruz - encontramos um trecho que nos parece tratar do elemento que estaria em pauta, para Iglezias, em 1946:

Estamos numa metrópole. O Rio é uma grande cidade. (...) O número de teatros é irrisório. Os artistas vivem mal, sem trabalho, por falta de casas de espetáculo. Precisariamos, no mínimo, de 20 teatros mais. Esse lado do problema toma aspecto sério: o desemprego dos artistas. Ficou no papel aquele movimento de transformar cinemas em teatro (IGLEZIAS, 1998, p.127).

Além de Iglezias, Joraci Camargo afirmava que “o conservatório de arte dramática, a isenção de impostos e a *construção de casas de espetáculos* são as necessidades mais prementes” (CAMARGO, 1998, p.147 - grifo meu); também Paulo de Magalhães afirmava que “faltam casas de espetáculos” (MAGALHÃES, 1998, p.150).

A partir da análise de Pereira podemos entender que Luiz Iglezias fazia parte de uma corrente que defendia a construção de novos teatros e era contra o método de financiamento do Serviço Nacional do Teatro que, segundo eles, priorizava algumas companhias específicas. Mas, ainda que a coluna *Santa Cruz e o teatro* visasse mais os interesses de seu autor que a promoção de cultura em Santa Cruz, acreditamos que ela tenha ajudado aos propósitos de

André Villon para o Grêmio Procópio Ferreira. Stepan Necerssian, amigo pessoal do ator, afirma que graças a ele, levar um espetáculo para o “Grêmio” passou a fazer parte da agenda teatral carioca:

Ele nunca se demonstrou despreocupado com Santa Cruz, (...) porque ali era como se tivesse um núcleo... você falar hoje é uma coisa, você falar naquela época... como era importante... A coisa mais moderna que existe era o que eles já defendiam naquela época, era a descentralização. E faziam de fato, não era um edital... (...) Santa Cruz era uma referência (NECERSSIAN, 2016).

Daisy Lucidi, que trabalhou com André Villon nos espetáculos *Obrigado pelo amor de vocês* (1957), *Três em lua de mel* (1964), *Society em baby doll* (1965), e *Mulher zero quilômetro* (1967), produzidos pelo ator, também mencionou sua relação com o Grêmio Procópio Ferreira e com Santa Cruz:

Eu gostava muito dele, sabe... (...) Ele não era patrão, não era dono de companhia... ele era um ator. (...) Fui várias vezes lá em Santa Cruz, lá naquele teatro, a gente representava lá também. (...) Ele gostava da salsicha de lá. (...) Era incrível, ele. (...) Mas era muito bom lá... O público era muito bom, lá, representar pra eles, sabe? Valia a pena (LUCIDI, 2016).

No Grêmio que levava seu nome, Procópio Ferreira, juntamente com Guilherme Figueiredo, viveu um episódio bastante peculiar e que corrobora o comentário de Daisy Lucidi sobre a receptividade do público de Santa Cruz. Segundo a sra. Ivanita Gil Villon, na década de 1940, durante a apresentação de *Lady Godiva*, de Guilherme Figueiredo, o autor foi até o camarim, durante um intervalo, e questionou o porquê de Procópio estar interpretando com tanta intensidade, de uma maneira que ele nunca tinha visto, ao que o ator respondeu: “É que as pessoas daqui, vem para ver teatro de verdade, não vem para mostrar a roupa nova que acabaram de comprar”. André Villon também falou sobre esta apresentação de Procópio Ferreira em Santa Cruz ao *Correio da Manhã*:

Outro dia Procópio Ferreira, Alma Flora e Arena foram até Santa Cruz representando “Lady Godiva”, de Guilherme Figueiredo, que também foi. Um sucesso. Rendeu, creio, sete mil cruzeiros. Mas o Grêmio precisa de muito mais. Os atores e o autor foram aclamados cidadãos honorários de Santa Cruz. É o mais belo título que se pode ganhar, sabe (VILLON, 1949, p.13).

Seria inocente não creditar o grande sucesso das montagens profissionais no Grêmio Procópio Ferreira, em Santa Cruz, também à curiosidade natural dos subúrbios mais distantes por seus ídolos, mas não podemos deixar de destacar o trabalho de seus dirigentes, que chegavam mesmo a entrar em cena para que ocorressem os primeiros espetáculos.

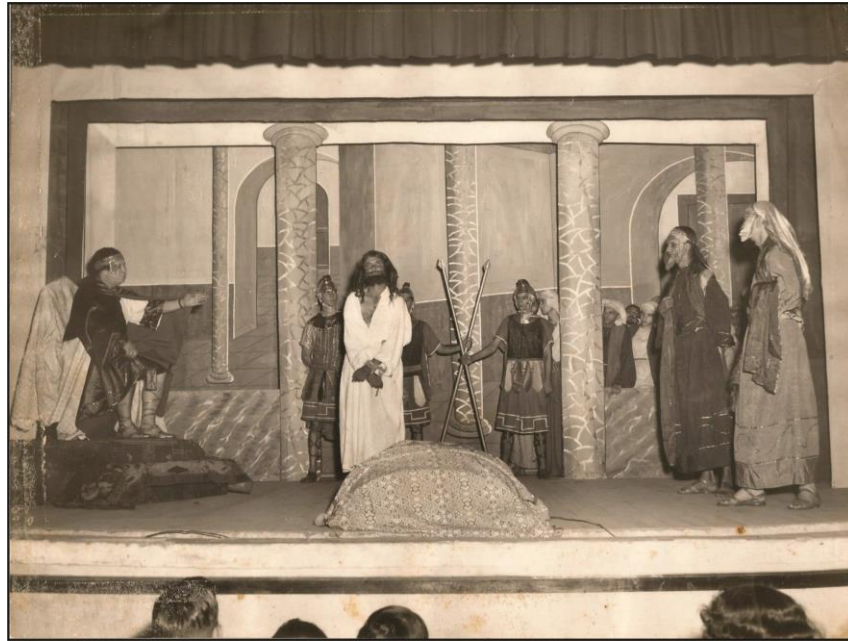


Imagem 31: Apresentação comemorativa da Semana Santa no Grêmio Procópio Ferreira⁴³ - Ivan Villon é o primeiro da direita - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon (sem data).

O Grêmio Procópio Ferreira sobreviveu, durante 61 anos, como uma referência de cultura, esporte e lazer em Santa Cruz, sendo leiloado em 1995 por questões financeiras. O Elenco Teatral Amantes da Arte esteve ali alojado em três oportunidades - a última delas, de 1991 até seu fechamento.

Com a morte do pai, Victor Villon, em 31 de dezembro de 1936, Ivan colocou-se, imediatamente, como uma espécie de tutor do irmão mais novo. A amizade pura e simples dos dois passou a ter, de alguma forma, a necessidade do cuidado do mais velho com o mais novo o que, para André Villon, que sempre se reconheceu no papel do caçula, foi natural.

Parece correto dizer que, passado o impacto pela perda do chefe de uma família de hábitos patriarcais, resolvidas as questões práticas e acalmadas as questões emocionais, Ivan se voltou para a necessidade de resolução da vida de André que, àquela época, além de participar de dois grupos amadores, do Ginásio Arte e Instrução e do Grêmio Procópio Ferreira, ainda tentava a carreira de jogador de futebol⁴⁴ e cursava medicina veterinária.

Embora não possamos afirmar que a conclusão do curso superior fosse uma exigência do Sr. Victor - apesar de sabermos que era uma prática bastante comum à época - é fato que, apenas após a sua morte, André Villon Interrompeu o curso de medicina veterinária e

⁴³ Importante perceber a presença da caixa do ponto.

⁴⁴ André Villon chegou a treinar no Botafogo. Desistiu de ser jogador quando assinou contrato com Procópio Ferreira.

começou a se preparar para escolher entre teatro e futebol. E, nessa escolha, Ivan Villon teve intervenção direta.

O talento de André Villon já havia sido identificado por João de Deus Falcão que, além de fazer insistentes recomendações do jovem ator diretamente a Procópio Ferreira, também lhe fez elogiosas críticas no jornal *A pátria*:

Um dia o Grêmio Castro Alves encenou “Vendedor de ilusões”, de Oduvaldo Viana. João de Deus Falcão, que eu não conhecia, assistiu o espetáculo e na “A pátria”, fez-me elogios estrondosos. Isso me animou, me encorajou (VILLON, 1942, p.5).

Segundo Ivanita e Ivone Gil Villon, em meados de 1937, Ivan Villon perguntou ao irmão se o teatro era mesmo sério e, em função de já ter estabelecido algum contato com Procópio Ferreira por ocasião da abertura do Grêmio que levava seu nome, em Santa Cruz, Ivan foi até ele e lhe falou de seu irmão, de seu desejo e de seu talento.

O meu irmão era presidente do Grêmio Procópio Ferreira. Por isso, quando um crítico carioca, instou com Procópio para eu entrar no seu grupo, e êle não se decidia muito, meu irmão, que se dava com Procópio, arranhou as coisas pra mim. (VILLON, 1971, p.?)⁴⁵.

Este é o momento de ruptura do artista com sua estrutura familiar. Uma vez que o pai era administrador do Matadouro Municipal, o irmão era administrador financeiro do mesmo matadouro, e ele, cursava medicina veterinária, nos parece correto intuir que o plano do patriarca era de que o filho mais novo trabalhasse no mesmo local após sua formatura.



Imagem 32: Ivan Villon, em 1936, na chegada de Procópio Ferreira de Portugal - Acervo Cedoc/Funarte

⁴⁵ Matéria de Antônio Hohlfeldt para o jornal *Correio do povo* (Porto Alegre - RS), de 09 de abril de 1971

Ainda segundo Ivanita e Ivone Gil Villon, depois de ouvir Ivan defender o ingresso do irmão em sua companhia, Procópio perguntou: “Mas você quer jogar o menino neste inferno”? Provavelmente, não. Já o “menino”, ao que parece, estava bastante ansioso para conhecer este “inferno” por dentro.

Marcaram a data e André Villon foi ser testado para ingressar na companhia do maior ator do país. Os programas e as notas elogiosas que ele havia levado de nada serviram: Procópio não se interessou pelo currículo do rapaz, ele queria ver seu potencial ali, no palco. No dia marcado, depois do almoço, “Procópio acabara de comer uma daquelas feijoadas famosas, delícias de sua vida; tomara também duas ou três cachacinhas para temperar mas, às duas em ponto, já se achava no teatro” (NEQUETE, 1964, p.4) para testar um novato para o papel de Walter Riemann, o galã de *O Casto Boêmio* de Franz Arnold e Hernest Bach. Procópio chama Armando Louzada e dispara: “Vai lá, Louzada, e vê se esse rapaz contracena contigo aquele tipo do “Casto Boêmio”! (idem) André analisou o texto que Armando Louzada lhe estendeu. Procópio, com uma tosse, encerrou o período de concentração do garoto que não se fez de rogado, “respirou fundo. E atacou: *Meu caro Felner, há quanto tempo não o vejo!*. Procópio berrou: Chega!” (ibden) André Villon, a grande promessa de Santa Cruz e do Ginásio Arte e Instrução não compreendeu. Petrificou. E assim, diante da certeza do fracasso e, sentindo o sangue gelar nas veias, ouviu de Procópio: “Pode descer, môço, você está contratado!” (NEQUETE, 1964.p.4). “em 8 de abril de 1938 estreiei eu na companhia Procópio Ferreira. (...) Era agora um profissional” (VILLON, 1942, p.5).



Imagem 33: Elenco de Procópio em 1938 - A reparar a proximidade já existente entre André Villon e Elza Gomes - *Carioca* de 03 de dezembro de 1938 - Acervo Cedoc/Funarte

GRANDE COMPANHIA PROCOPIO FERREIRA
 Empresa: PROCOPIO FERREIRA
 Fundada em 14 de Março de 1924
 no Theatro Royal de São Paulo

CONTRACTO DE LOCAÇÃO DE SERVIÇOS THEATRAES
 (Decreto N. 5492, de 16 de Julho de 1928)

Contracto de locação de serviço que fazem como LOCADOR
 o Artista Theatral André Villon
 e como LOCATARIO, o Empreziario PROCOPIO FERREIRA

Por este instrumento de contracto de locação de serviços theatraes, por ambos os contractantes assignado de conformidade com o artigo 135 do Codigo Civil, e nos termos do decreto 5492, de 16 de Julho de 1928 e respectivo regulamento, fica ajustado o seguinte:

- I — O artista theatral André Villon obriga-se a prestar os seus serviços profissionais ao Empreziario Procopio Ferreira na Cidade de Rio, S. Paulo e Estados do Sul.
- II — Será de 6. mezes e 21. dias... o prazo do presente contracto a começar em 23... de Feve... de Setembro... de 1938.
- III — Se dez dias antes de terminado o prazo estipulado neste contracto o locador, não receber da locataria um aviso escripto sobre a terminação do mesmo, duração maxima estabelecida no artigo 1.220. a locataria o presente automaticamente prorogado, mez a mez, até á do Codigo Civil Brasileiro, "ad libitum" da Empreza locataria.
- IV — O artista theatral André Villon obriga-se a interpretar nas peças montadas pelo Empreziario Procopio Ferreira os papeis de actor generico.
- V — O Empreziario Procopio Ferreira obriga-se a remunerar os serviços do artista André Villon com a quantia de um conto de reis... de reis 1:000.000 quinzena vencida.
- VI — No caso de ter a Companhia para a qual é contractado o artista André Villon de emprender qualquer excursão o Empreziario Procopio Ferreira obriga-se a fornecer ao LOCADOR passagem de ida e volta em 1.ª classe e transporte de bagagens, que não exceda de 100 kilos.
- VII — Em caso de substituição eventual de elemento do elenco o artista André Villon compromette-se a aceitar a distribuição de qualquer papel.
- VIII — Em caso de faltar o artista André Villon a qualquer ensaio, marcado na tabella de serviço e nos termos do artigo 87 do regulamento N.º 18.527, de 10 de Dezembro de 1928, o Empreziario fica autorizado a descontar dos vencimentos do LOCADOR a importância correspondente a um dia de trabalho, salvo quando a ausencia for justificada por atestado medico ou por motivo de força maior reconhecida por tres dos seus companheiros de elenco.
- IX — Fica estabelecida a multa de dois contos de reis 2:000.000 para a parte que sem justa causa, deixar de cumprir o presente contracto ou der motivo a sua rescisão, revertendo o valor da multa em favor da parte prejudicada.
- X — Completam as obrigações do presente contracto entre o Empreziario Procopio Ferreira e o artista André Villon o fiel cumprimento do Regulamento Interno da Grande Companhia Procopio Ferreira que vai impresso junto a este.
- XI — Em caso de enfermidade devidamente comprovada ou accidente que venha a soffrer o 1.º Artista da Companhia Sr. Procopio Ferreira, que o impossibilite de trabalhar por mais de 30 (trinta) dias fica annullado o presente contracto, ficando tambem sem effeito a respectiva multa. Essa annullação só terá valor quando da vontade exclusiva do Empreziario Sr. Procopio Ferreira.

OBSERVAÇÕES:

E, por haverem justo e contractado assignam com as testemunhas instrumentarias, o presente, feito em duas vias para um unico effeito, ficando a primeira via em poder da Empreza Locataria e a segunda com o artista Locador.

S. Paulo, 8 de Dezembro de 1938

O Empreziario: Procopio Ferreira
 O Artista: André Villon

Testemunhas:
Marcos...
Antônio Ferreira de Almeida




Imagem 34: Frente do primeiro contrato profissional de André Villon assinado com Procópio Ferreira em 08 de dezembro de 1938 - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon

REGULAMENTO INTERNO
DA
Grande Companhia Procópio Ferreira

Art. I. — A Grande Companhia Procópio Ferreira representará todo e qualquer genero de theatro declamatorio.

Art. II. — Os Srs. Artistas serão obrigados a executar toda a parte cantante ou de baile exigida pela rubrica da peça.

§ I. — Em caso de não o puderem fazer por ausencia de qualidades a Empreza pagará o substituto na parte cantante; pagando o artista o da parte ballavel.

Art. III. — A distribuição dos papéis será feita pelo Director de Scena de accôrdo com as qualidades e genero de cada artista, mencionados em contracto.

Art. IV. — As "reprises" terão o caracter de "première" devendo os Srs. Artistas se apresentarem com a mesma propriedade com que fizeram a primeira vez a peça, salvo os que a remontarem.

Art. V. — Os Srs. Artistas vestirão as peças de accordo com o Director de Scena, de quem solicitarão por escripto a indicação respectiva.

Art. VI. — Nenhum artista poderá repetir um traje mais de tres vezes durante uma temporada (9 mezes). E, essas repetições só poderão ser feitas de 3 em 3 mezes.

Art. VII. — A Empreza emprestará aos Srs. Artistas os objectos e roupas que estejam fóra de nossa época, assim como tambem armas exigidas pela rubrica da peça.

Art. VIII. — A Empreza facilitará um beneficio a cada artista, de 12 em 12 mezes em condições discutíveis no momento, quando estas não façam parte do contracto.

Art. IX. — As condições variam segundo o theatro e o local em que actuar a Companhia.

Art. X. — Os festivaes serão marcados pelo Director de Scena designando o dia para cada um.

Art. XI. — As peças para esses festivaes serão escolhidas de commum accordo entre o artista e o Director de Scena quando se tratar de peças já montadas pela Companhia e só pelo Director de Scena quando se tratar de peça nova.

Art. XII. — A raza para os beneficios a Empreza considera o pagamento total da folha da Companhia desse dia, diaria, annuncios, direitos de autor e aluguel do theatro.

Art. XIII. — Nenhum artista se poderá negar a tomar parte em festivaes quer organizados pela Empreza quer em beneficio de seus companheiros de trabalho.

Art. XIV. — Os Srs. Artistas não poderão tomar parte em nenhum espectáculo fóra do theatro ou theatros da Empreza sem que para isso hajam obtido do Director de Scena a necessaria autorização.

Art. XV. — A Grande Companhia Procópio Ferreira só representará as peças que lhe forem entregues em absoluta confiança na sua interpretação e montagem, autorizando os auctores ou traductores, o Director de Scena a distribuil-as e ensenal-as a seu criterio.

Art. XVI. — A Empreza reserva o direito de retirar as peças de scena quando julgar conveniente aos seus interesses moraes, artisticos e monetarios.

Art. XVII. — A collaboração dos Srs. Artistas nas peças só poderá ser feita com permissão do autor ou do Director de Scena, devidamente approvada pela Censura nos termos do Art. 25 in-fine do Regulamento.

Art. XVIII. — As temporadas em São Paulo, e Rio não são consideradas "tourné". Qualquer augmento de salario portanto só poderá ser feito quando a Companhia sahir para outras cidades, salvo combinação exarada em contracto.

Art. XIX. — A presença aos ensaios será registrada pela assignatura de cada um no livro do ponto; havendo sempre 15 minutos de tolerancia, além da hora marcada em tabella.

Art. XX. — Os Srs. Artistas devem estar nos seus camarins meia hora antes de começar o espectáculo, trabalhem ou não na peça em scena.

Art. XXI. — Nenhum artista poderá se ausentar do theatro sem ordem do Director de Scena.

Art. XXII. — Os artistas que tomarem parte no espectáculo só poderão sahir da "Caixa" dez minutos após a terminação do mesmo.

Art. XXIII. — Os Srs. Artistas são obrigados a esta-rem no palco ao primeiro signal para subir o panno.

Art. XXIV. — A Empreza responsabilizará com multa ou rescisão de contracto, o artista que perturbar a ordem na "caixa" do theatro durante a representação ou ensaio.

Art. XXV. — Outrosim; é motivo de rescisão de contracto, escandalo ou conflicto em que se haja envolvido o artista.

Art. XXVI. — Revogam-se as disposições em contrario.



POLICIA
- DO -
DISTRICTO FEDERAL

Registro nº 2491

Em 07 de Abril de 1938

Walter V. de Almeida

VISTO

Henri Villon

Admitido na *Companhia Procópio Ferreira* André Villon viveu, em 1938, duas situações determinantes em sua vida: Uma, o início de uma carreira profissional absolutamente consistente, que se estendeu até 1980; e outra, a construção de uma das mais sólidas relações amorosas de que se tem notícia no teatro nacional. Foi ali, na Companhia Procópio Ferreira que Elza Gomes (apêndice) entrou em sua vida. Juntos construíram uma história de amor que durou quarenta e seis anos, até 1984, ano do falecimento da atriz.

Sobre o começo do namoro, ela conta que:

Na Companhia, além de mim, trabalhavam outras atrizes. E todas elas ficaram encantadas, quando viram o André pela primeira vez, porque ele era um galã. Então, durante os ensaios, elas ficavam discutindo para quem ele estava olhando. Um dia, resolvi perguntar a ele qual delas ele estava paquerando. E ele, que nasceu para namorar, muito treinado, mas, ao mesmo tempo, muito tímido, com aquele jeitão de suburbano, insinuou que era de mim que ele gostava. Aí, eu saí dizendo que não queria mais papo. Mas logo depois, resolvemos tentar (GOMES, 1980, p.29).

E a tentativa deu certo. Não existia - para quem conviveu com o casal - um sem o outro. Embora nunca tivessem se preocupado com o casamento formal, André Villon transformava esta situação em uma brincadeira da qual não sentiam necessidade: “Pode ser que, se a Elza e eu vencermos a preguiça, a gente saia uma segunda-feira dessas aí e vá até um cartório se casar” (VILLON, 1973, p.6). Ao que Elza Gomes acrescentava: “Muitas pessoas perguntam por que não nos casamos. Na realidade não casamos por falta de tempo” (GOMES, 1984, p.56).

Mas, apesar das brincadeiras, ela dizia que próximo à morte de um dos dois, o casamento teria que acontecer: “Talvez quando um de nós esteja para morrer, o casamento acabe saindo. Chamaremos um padre e, assim, morreremos com Deus” (GOMES, 1979, p.44). Cuidadoso, até neste momento André Villon atendeu ao pedido de Elza Gomes e realizou seu desejo. Três dias antes de sua morte (que ocorreu em 17 de maio de 1984), casaram-se no hospital onde a atriz estava internada por conta de um câncer de pâncreas.

Em matéria da revista *Contigo* de 28 de maio de 1984, André Villon falou sobre a realização do desejo de sua companheira:

Oficialmente casei-me com ela há apenas dois dias. É que Elza não queria morrer sem ser legalmente casada comigo. Dizia que, se isso acontecesse, ela iria para o purgatório, eu para o inferno e nunca mais nos encontraríamos pela vida eterna. Uma brincadeira das muitas que ela fazia (VILLON, 1984, p.4).

III.I.II - “NUNCA ME FALTOU TRABALHO”⁴⁶ - Os espetáculos profissionais de André Villon (1938 - 1980)

É considerado como o único ator que, consecutivamente, tem trabalhado ano após ano, sem interrupção, às vezes com duas ou três peças em cartaz.
(LUTA DEMOCRÁTICA, 07 de setembro de 1974)

O único ator brasileiro que, consecutivamente e ano após ano, tem tido atuação ininterrupta, inclusive, excursionando não só pelo Brasil, como também pelo exterior.
(O FLUMINENSE, 16 de julho de 1975)

Para o estabelecimento da trajetória profissional de André Villon foi necessário fazer um levantamento, o mais completo possível, dos espetáculos dos quais participou entre 1938 e 1980. Sabemos que este é só um primeiro catálogo, que ainda vai precisar de revisão e do acréscimo de outras fontes, mas acreditamos ser um primeiro passo relevante se considerarmos, inclusive, a opinião do próprio André Villon para Ney Machado em 1963:

André Villon é um dos mais antigos atores brasileiros, e, talvez, seja o que maior número de vezes já subiu ao palco, em peças diferentes. O número de peças em que atuou é tão grande, que ele próprio nos confessa: “Às vezes tenho vontade de sentar e procurar escrever a relação das peças em que eu trabalhei. Mas desanimo. São algumas centenas (MACHADO, 1963, p.2).

E o trabalho aumenta consideravelmente se observarmos que, depois desta matéria, André Villon trabalhou por mais dezessete anos.

Só incluímos aqui os espetáculos profissionais dos quais encontramos registros incontestáveis, além de procurar nos ater aos espetáculos teatrais, sem detalhar trabalhos de rádio, cinema e TV, por entender que a necessidade mais urgente é o levantamento e registro de sua trajetória no teatro, da qual tentamos não nos desviar.

Neste primeiro momento, contabilizamos noventa e seis espetáculos⁴⁷, o que nos dá uma média de mais de dois espetáculos por ano, durante quarenta e dois anos ininterruptos, de setenta e nove autores diferentes, sendo vinte e seis estrangeiros.

Como já dissemos, sua trajetória profissional iniciou em 1938, na Companhia Procópio Ferreira onde, nesta primeira passagem por lá, trabalhou por dois anos: no primeiro, integrou o elenco dos espetáculos *O Casto Bohemio*, de Franz Harnold e Ernest Bach com tradução de Eduardo Cerca; *Peso pesado*, de Fernandes Dell Villar, com adaptação de Restier

⁴⁶ VILLON, 1976.s/p.

⁴⁷ Acreditamos que, com um aprofundamento desta pesquisa, este número terá um aumento considerável.

Júnior; *O maluco da avenida*, de Arniches, traduzido por Otávio Rangel; *Se eu fosse rico*, com tradução de Renato Alvim; e *Um beijo na face*, de Tristan Bernarde com tradução de Luiz Palmeirim. Em 1939, participou de *Carneiro de batalhão*, de Viriato Corrêa; *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo; e *O Homem que fica*, de R. Magalhães Júnior.



Imagem 36: André Villon e Procópio Ferreira ao centro, em *Carneiro de Batalhão*, de Viriato Corrêa no teatro Carlos Gomes em 1939 - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon

Transferiu-se para a Companhia *Delorges Caminha* em 1940, onde atuou em *Pertinho do céu*, de José Vanderley e Mário Lago; *Uma cura de amor*, de José Vanderley e Daniel Rocha; *Filhinho da Mamãe*, de Armando Gonzaga; *Mimosa*, de Leopoldo Fróes; *Flores de sombra*, de Cláudio de Sousa (Na sua festa artística); *Senhora vitamina*, de Bastos Tigre; e *Simpático Jeremias*, de Gastão Tojeiro.

Iniciou o ano de 1941 na *Companhia Alma Flora*, onde participou das montagens *Mulher para inglês ver*, de Francisco de Croisset, com tradução de Renato Alvim; *Maridos em segunda mão*, de Henrique Pongetti; *A felicidade chegou* e *Os homens? Que horror...* de Felipe Messana. Neste mesmo ano transferiu-se para a Companhia da qual participou por

mais tempo, a *Companhia Eva e seus artistas*⁴⁸ e, ainda em 1941 atuou em *Colégio Interno*, de Ladislau Todor; e *Crescei e multiplicai-vos*, de Alcides Carlos Maciel e Silvio Fontoura.

Permaneceu na *Companhia Eva e seus Artistas* até 1951, atuando em dezenas de espetáculos, no Brasil e no exterior: *Chuvas de Verão*, de Luiz Iglesias; *Mulher de 40 anos*, de Godofredo Tinoco; *O nazismo sem Máscara*, de Lourival Coutinho; *Bicho do mato*, de Luiz Iglesias; *Escândalo!*, de Vaszary, *Copacabana*, de Mario Domingues e Mário Magalhães; e *Julho 10*, de Maria Castelo Branco e Maria Albuquerque, em 1942.

Em 1943 foram mais seis montagens: *Maria Fumaça*, de Ladislau Fekete, com tradução e adaptação de Luiz Iglesias; *A costela de adão*, de Barry Connors, com adaptação de Luiz Iglesias; *O mundo é uma bola*, de André Birabeau; *Guerra dos Deuses*, de Luiz Iglesias (Festa artística de André Villon e Elza Gomes, no Serrador) *A mulher que eu sonhei*, de Erico Cramer; e *A pupila dos meus olhos*, de Joracy Camargo.

Em 1944 foram mais seis: *O bico da cegonha*, de L. Johnson, adaptado por Luiz Iglesias e Formaneck; *Nós, as mulheres*, de Joracy Camargo; *Cavalinho de pau*, de Ladislau Todor, com adaptação de Barabás; *À sombra dos laranjais*, de Viriato Correia; *Querida maluca*, de Farago Aladar, com adaptação de Eurico Silva; e *O príncipe encantado*, de Ary Pavão.

Em 1945 estava no elenco de *Joaninha Buscapé*, de Luiz Iglesias; *Bonita demais*, de Joracy Camargo; *Maria vai com as outras*, de Rui Costa; *Colégio Interno*, de Ladislau Todor; e *Babalú*, de Luiz Iglesias. Já *Cândida*, de Bernard Shaw, com tradução de Menotti del Picchia; *O pecado de Madalena*, de Ernesto Andai, com tradução de Luiz Iglesias; *Uma mulher livre*, de Dennys Amiel, com tradução de Brício de Abreu; *Cláudia*, de Rose Franken, com tradução de Raimundo Magalhães Jr.; e *Maria Fumaça*, de Ladislau Fekete foram as montagens de 1946.

Mocinha, de Joracy Camargo; *A carta*, de Somerset Maugham, com tradução de Brício de Abreu; *Se eu quisesse*, de Paul Gerald e Spetzer; e *A pupila dos meus olhos*, de Joracy Camargo, as de 1947.

Em 1948, a *Companhia Eva e seus artistas*, antes de partir para uma temporada em Portugal, fez uma pequena temporada com três espetáculos, numa espécie de aquecimento, antes da viagem: *À sombra dos laranjais*, de Viriato Corrêa; *Joaninha buscapé*, de Luiz Iglesias; e *Maria Fumaça*, de Ladislau Fekete, com tradução e adaptação de Luiz Iglesias.

⁴⁸ Os espetáculos da Companhia Eva e seus Artistas foram retirados do livro *A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas (1940 - 1963)* de Angela de Castro Reis (2013).

Ao retornar de Portugal, em 1949, são montados os espetáculos: *Tu és meu*, de Bockay, com adaptação de Luiz Iglezias e dos irmãos Galhardo; *Lili do 47*, de Joracy Camargo; *Apartamento sem luvas*, de Joseph A. Fields e Jerome Chorodov (baseado no livro de Ruth Mc Kenney), com tradução de Raimundo Magalhães Jr.; *Candida*, de Bernard Shaw, com tradução de Menotti del Picchia; *Os gregos eram assim*, de Luiz Iglezias; e *Helena*, de Machado de Assis, com adaptação de Gustavo Dória.



Imagem 37: Em Versailles com a Companhia Eva e seus Artistas, em 1949 - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon

Em 1950, antes de embarcar novamente para Portugal, em 13 de outubro (onde apresentou os espetáculos *Ai, Teresa, Iaiá boneca, Os gregos eram assim, Maria João, Maria Fumaça, O pecado de Madalena, Helena, A carta, A costela de adão e Joanhinha Buscapé*), ainda participou de *A felicidade vem depois*, de Dario Nicodemi com adaptação de Luiz Iglezias e Carlos Lage; *Ai, Tereza*, de Bekeffi, com adaptação de Luiz Iglezias (incluindo uma adaptação para fotonovela em oito quadros, com texto de Sabino Canalini na *Revista da semana Nº19*, de 13 de maio); *História de uma casa*, de Calvo Sotelo, com tradução de Brício de Abreu; e *Maria João*, de Paulo Magalhães. Em 1951, faz seu último espetáculo desta primeira passagem pela Companhia *Eva e seus Artistas: Bagaço*, de Joracy Camargo.

Em 1952, atua em *O culpado foi você*, de Nelson Carneiro, sob a direção de Rodolpho Mayer. Recebe a Medalha de ouro da Associação dos Críticos de Teatro, como melhor ator por sua atuação em *Obrigado pelo amor de vocês*, de Edgard Neville, com tradução de Brício de Abreu, em 1953 e, em 1954, encarna Jesus em *O mártir do calvário*, na semana santa.

Mesmo já bastante dedicado ao Rádio, André Villon não deixa de fazer teatro. Em 1955 substitui Jardel Filho, que ganhara uma bolsa de estudos nos Estados Unidos em *Sabrina*, de Samuel Taylor com tradução de Al Neto e, em 1956 associa-se a Mario Brasini e monta *Três a meia luz*, de Miguel Mihura, com tradução de Ruggero Jacobbi, onde recebe, por sua atuação, outra medalha de ouro e *Alguém falou de amor*, de Mario Brasini. Produzindo seus próprios espetáculos monta, em 1957 *Irene*, de Pedro Bloch; *Obrigado pelo amor de vocês*, de Edgard Neville, com tradução de Brício de Abreu; e *Juramento a longo prazo*, de Saint Clair Senna, com direção do próprio André Villon, que continua em cartaz em 1958, junto com as rádio novelas da Tupi *Das pedras nascem flores*, de Edelzia dos Santos e *Atenas está chamando*, de Raimundo Lopes, dirigida pelo próprio André.

No ano seguinte, 1959, recebe o prêmio *Destaques do rádio*, do jornal *Correio da manhã* por sua atuação em *O homem que não morreu*, de Nara Navarro. Rádio novela da tupi; e retorna para a *Companhia Eva e Seus Artistas* em *Play-boy*, de Luiz Iglezias, no Serrador.

Em 1960 funda, com Cilo Costa, a *Companhia Studio A* e com ela monta, no mesmo ano, *Society em Baby-doll*, de Henrique Pongetti. No ano seguinte, 1961 *O amor é rosa bombom*, de Raoul Praxy e *Jogo de Damas*, ambas com tradução de Brício de Abreu; e realiza uma viagem para Portugal com os espetáculos *Divorciados*, de Eurico Silva, *Espanta-Gatos* de Luiz Maranhão Filho, *Sociedade em Pijama* (Título apenas para Portugal) e *Conheça o seu homem*, de Henrique Pongetti.

A *Companhia Studio A* ainda monta, em 1962, *Período de ajustamento*, de Tennessee Williams, com tradução de Daniel Rocha e direção de Victor Bernara; ainda neste ano funda a *Companhia Moderna de Comédia - Empresa André Villon* que assina as montagens de *Três em Lua de mel*, de Ribeirinho e Haroldo Sant'Anna; e *Os da esquerda são devotos de santo Antônio*, de Luiz Maranhão Filho, com direção de André Villon. Em 1963, agora associado a Floriano Faissal, estreia *Sermão para um machão*, de Bernard Shaw, com tradução de João Bethencourt; e continua a temporada de *Três em Lua de mel*, de Ribeirinho e Haroldo Sant'Anna, que se estende pelo ano de 1964.

No ano de 1965 monta *Sim, quero*, de Alfonso Paso; *Poeira de estrelas*, espetáculo beneficente, reunindo os maiores atores e atrizes do país, em benefício da campanha "Ajude uma criança a estudar"; participa do filme *Society em Bay-doll*, filme dirigido por Luis Carlos

Maciel; além de montar *Mulher Zero Quilômetro*, de Edgar G. Alves. Este, um dos espetáculos de seu repertório que foi montado pelo ETAA.

assista

MULHER ZERO QUILOMETRO

Comédia de Edgar G. Alves

no Teatro *Mesbla*

com **ANDRÉ VILLON** e **DAISY LUCIDI**

Reservas pelo Telefone 42-4880

Vá rir e leve sua família para rir com você!

TRAJE ESPORTE

300 REPRESENTAÇÕES

Prefira sempre os postos Shell

1965/66

ELENCO TEATRAL AMANTES DA ARTE

TRAZ A SANTA CRUZ, O ESPETACULO RECORDISTA DE BILHETERIA

« **MULHER ZERO QUILOMETRO** »

De **EDGAR G. ALVES**

Uma Peça Inteligente para uma Platéia de Bom Gosto

Com: DENISE TELLES, CARLOS MAGNO, CLÁUDIO CUNHA, ANA LUCIA, PAULO ARRUDA

Montagem e Sonotécnica: RAIMUNDO N. RAMOS

Cenografia e Maquiagem: DAVID TELLES

Direção Geral: MOACYR TEIXEIRA

Dias: **15-16** Horário: **20 HS**

Local: **SOCIEDADE MUSICAL FRANCISCO BRAGA**

PATROCÍNIO:

REMARCA

SUB-EMPREENHEIRA DE MÃO DE OBRA NA CONSTRUÇÃO CIVIL LTDA.

Sub-Empreiteira de Mão de Obra na Construção Civil e Instalações Elétricas e Hidráulicas com Compra e Venda de Mercadorias

ZENILDO MARQUES DA SILVA

Rua Viúva Dantas, 80 - S/ 401 - Parte - Tel. 394-1813 - Campo Grande

Imagem 38: Panfletos de *Mulher zero quilômetro*, de Edgard G. Alves, montada por André Villon em 1965 - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon e pelo ETAA em 1985 - Acervo Sérgio Telles

Em 1966 prossegue com *Mulher Zero Quilômetro*, de Edgar G. Alves. Esta montagem ficou mais de oito meses em cartaz, ultrapassando as 300 apresentações; e participa de *O Rei dos ciganos*, novela da Rede Globo.

Mulher Zero Quilômetro, de Edgar G. Alves se estende por 1967⁴⁹, ano em que também monta o maior sucesso de seu mestre, Procópio Ferreira, *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo. Nesta temporada Procópio, que já havia dito que André Villon era seu sucessor natural, representa, simbolicamente, através do chapéu do mendigo, a passagem de bastão para seu pupilo; também é deste ano *O levante das saias*, filme com direção de Ismar Porto.

Em 1968 continua com *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo; retorna à Companhia de Eva Todor em *A moral do adultério*, peça inacabada de Luiz Iglezias que foi concluída por Joracy Camargo após a morte do marido da vedete.

Linhas Cruzadas, de Alan Ayekbourn, com tradução de João Bethencourt - substituindo Paulo Gracindo em excursão pelo país; *Chegou a hora, camarada!* filme com

⁴⁹ Em 1967 André Villon leva *A mulher zero quilômetro* para o Grêmio Procópio Ferreira.

direção de Paulo R. Machado; e *Aventuras de Eva*, programa semanal da TV Tupi, são seus trabalhos de 1969 e, em 1970, faz um de seus mais emblemáticos trabalhos: *Em família*, de Oduvaldo Viana Filho, trabalhando agora, como sócio de Eva Todor.

Agora apresentado como Eva e André Villon, estreia *Bigamia do outro mundo*, de Noel Coward, com direção de B. de Paiva; e mantém a temporada de *Em família*, de Oduvaldo Viana Filho, em 1971.

Em 1972 monta *O dia em que raptaram o papa*, de João Bethencourt; Em 1973 *Alegro desbum*, de Oduvaldo Viana Filho e Armando Costa, com direção de José Renato; e *Sermão para um machão*, de Bernard Shaw, comemorando trinta e cinco anos de carreira; *O crime roubado*, de João Bethencourt, com direção do próprio autor, é montada em 1974 e, em 1975, *A cantada infalível*, de Georges Feydeau e Hennequin com adaptação e direção de João Bethencourt; *O ministro e a vedete*, de Hennequin e Veber; e *Escalada*, novela de Lauro Cesar Muniz.

Dose dupla, de Robert Thomas, com tradução de Luiz de Lima e direção de Léo Jusi foi o único espetáculo de 1976. Em 1977 foram dois: *Sodoma e Gomorra, o último a sair apaga a luz*, de João Bethencourt; e *O barbeiro de Nitcheroy*, de Noel Rosa, adaptado por Flávio Santiago e Antonio Pedro, o diretor.

Em 1978 *No sex... please!* de Anthony Marriot e Atistaz Foot; e *Se segura, Malandro*, filme de Hugo Carvana. Em 1979, *Aqui e agora*, de Mario Brasini; e *Festival de ladrões*, de João Bethencourt e, em 1980, André Villon atuou em seu último espetáculo: *À direita do presidente*, de Vicente Pereira e Mauro Rasi, com direção de Álvaro Guimarães.

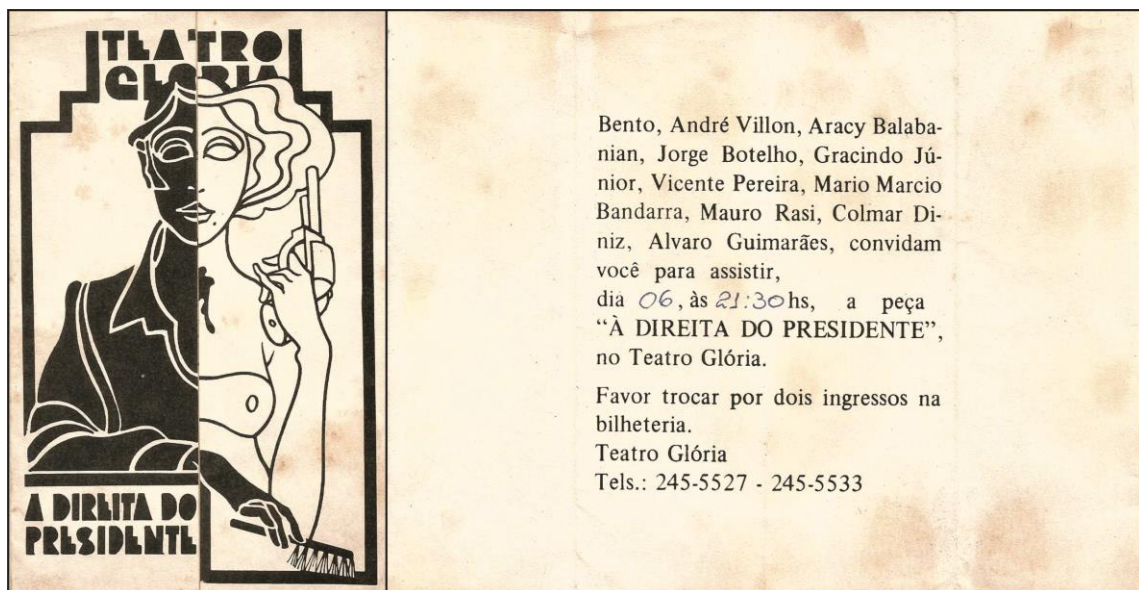


Imagem 39: Convite de *À Direita do Presidente*, de Vicente Pereira e Mauro Rasi, último espetáculo de André Villon, em 1980 - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon

III.I.III - EM FAMÍLIA... (1981 - 1985)

O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante. Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto; (...) O melancólico exhibe ainda uma outra coisa que está ausente no luto: uma diminuição extraordinária de sua auto-estima, um empobrecimento de seu ego em grande escala. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego (FREUD, 1996).

Acreditamos que as definições de Freud para luto e melancolia retratam, com bastante precisão, como foram os últimos cinco anos de vida de André Villon.

Ao iniciar esta pesquisa, sabíamos que a falta de material sobre a carreira e a vida de André Villon, motivo primordial deste trabalho, também seria o grande problema a ser encarado. Mas, o encontro com suas sobrinhas Ivanita e Ivone Gil Villon fez esta situação mudar de forma absolutamente inesperada: elas possuem um amplo acervo com registros de quase a totalidade dos trabalhos do tio, além de se colocarem muito interessadas em ajudar a contar/registrar esta história, da qual têm muito orgulho.

O motivo deste cuidado e interesse, como pudemos perceber, está na relação das sobrinhas com o ator que se desvendou já na primeira pergunta que fizemos diretamente sobre sua relação pessoal: “como era tio André”? A Sra. Ivone, de imediato, respondeu que “Tio André era mais que tio, pra gente, né... sabe... era um tio... Porque as vezes assim, tio, as vezes pensa que é uma coisa distante, mas não. Junto, sempre, a gente. Um amigão mesmo” (IVONE, 2016). Ao que a Sra. Ivanita complementou: “Todo domingo ele vinha almoçar. Mais no final assim da vida dele, que “tava”... a Elza já tinha morrido, a gente falava com ele todo dia, à noite. Todo dia à noite a gente falava” (IVANITA, 2016).

Não temos dúvidas de que a atenção com que as sobrinhas tratam a memória do tio nasce de uma relação que foi cuidada ao longo da vida, que é sólida e carinhosa na forma que se apresenta porque viveu o respeito ao outro, ao seu grupo, seu clã, sua família. Em todos os relatos de Ivanita e Ivone Gil Villon o tio, desde cedo, era uma espécie de segundo pai para assuntos específicos que, em sua maioria eram eventos sociais ou festividades no colégio. Mas também, o protetor que preferia que elas não entrassem no meio artístico, o que D. Ivone definiu como sendo “uma coisa de pai mesmo” (IVONE, 2016).

Por essa identificação do cuidado nas relações familiares de André Villon, pelos depoimentos de suas sobrinhas, pelas entrevistas realizadas com pessoas próximas, e mesmo por alguns depoimentos do próprio ator, pudemos observar traços comportamentais que apontam para um estado de luto permanente que, retornando a Freud, acabou por se tornar

profunda melancolia. Como nos disse D. Ivanita sobre os últimos cinco anos de vida de André Villon: “A gente não saiu de 1981 até 1985, de enterro, missa de sétimo dia, missa de um ano, hospital...” (IVANITA, 2016).

As perdas pessoais do ator se iniciaram com a morte de seu irmão, Ivan, em 12 de março de 1981, André Villon entrou em um estado de luto, que se prolongou e se aprofundou pela negação do fato. Em primeiro lugar, porque a morte ocorreu em uma velocidade brutal: foram apenas três dias entre a descoberta de complicações na vesícula, a internação e falecimento de Ivan Villon. Além disto, segundo suas sobrinhas, André Villon achava que, se algum dos dois irmãos teria que ter um problema de saúde seria ele, que bebia, fumava e levava uma vida, de certa forma, “desregrada” enquanto, o seu irmão mais velho era o tipo “certinho”.

O estabelecimento deste luto se agravou com a perda de sua cunhada, D. Candinha, em 1982. A irmã de Elza Gomes havia morado com ela durante toda a vida, em uma relação equivalente à de André e Ivan Villon. Como o ator nunca viveu com Elza Gomes sem a presença de sua irmã, segundo suas sobrinhas sua perda foi como a de outra irmã para André Villon, no estreito prazo de um ano.

Em 1983 a mãe do ator sofreu uma queda e foi forçada a fazer uma cirurgia; pela idade avançada ocorreram algumas complicações e ela teve que ficar internada. Neste mesmo momento, Elza Gomes foi diagnosticada com câncer de pâncreas, sendo desenganada pelos médicos que lhe deram apenas seis meses de vida. Pelo relato de suas sobrinhas, em determinado momento André Villon chegou a ter, ao mesmo tempo, a mãe e a mulher na UTI, até que a primeira faleceu. André Villon passou a viver, além da sequência súbita de perdas, também com a ciência da perda iminente da parceira com quem viveu por quarenta e seis anos.

Em 17 de maio de 1984, quase um ano após o diagnóstico de câncer, a morte de Elza Gomes foi o golpe definitivo através do qual, acreditamos, André Villon entrou no estado melancólico definido por Freud. Aqui, todos os relatos, inclusive do próprio André Villon, apontam para um homem que abdicou de qualquer perspectiva da vida e passou a apenas esperar a morte: “Eu morri com ela. (...) Sou um homem destruído. Com Elza se foi a vida”. (VILLON, 1984, p.4).

E, com o enterro da esposa, ele preparou também o seu: no cemitério de Santa Cruz, pediu a seu amigo, o carnavalesco e cenógrafo Fernando Pamplona que desenhasse um túmulo com as máscaras do teatro; colocou no túmulo uma foto do casal e deixou gravado no

mármore, além do nome e das datas de nascimento e morte de Elza Gomes, também seu próprio nome e sua data de nascimento.

Seu último ano de vida, segundo suas sobrinhas, foi de melancolia absoluta, até que o ator começou a sucumbir a um câncer de próstata. Curiosamente, Stepan Necerssian, nos fez um relato sobre uma conversa com André Villon na casa da Tijuca, que traz a mesma ideia de encontro após a morte que Elza Gomes havia expressado quando convenceu ao ator de seus motivos para que se casassem antes de morrer.

Para Stepan Necerssian essa grande história de amor entre André Villon e Elza Gomes, foi uma das maiores paixões que ele conheceu. Ele diz que os dois eram extremamente dedicados um ao outro e que “ele tinha um carinho muito especial por ela, né... assim, uma coisa... tanto é que isso se refletiu muito, por exemplo, quando ele... quando dona Elza morreu ele ficou... acabou a vida pra ele” (NECERSSIAN, 2016).

Quando André Villon estava doente, fragilizado pelo câncer, Stepan Necerssian conta que, por várias vezes, foi visita-lo na Tijuca. Ele diz que ia para lá à tarde, e ficavam horas conversando. Em uma dessas conversas:

Ele falava que: “As pessoas não entendem que eu perdi a graça de viver. Eu não tenho interesse nenhum, sem a Elza, de continuar aqui”. Ele falou uma coisa que eu não esqueci nunca: “Pelo contrário, a única esperança que eu tenho é para saber se morrendo eu ainda vou... eu vou revê-la. Eu não tenho mais vontade de viver sem a Elza” (NECERSSIAN, 2016).

André Villon faleceu em 30 de agosto de 1985.

Seu corpo foi velado na sede de seu Grêmio Procópio Ferreira e sepultado ao lado de sua companheira de 46 anos. Antônio Nicolau Jorge, seu amigo de infância, um dos membros do Grupo dos Treze, fundador do Grêmio e do Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz, assim se despediu do amigo no editorial da edição de setembro de 1985 do jornal do NOPH:

Vai André! Que Deus, na sua bondade infinita, reserve para você um lugar entre os justos. Estas foram as nossas palavras ao interpretar o sentimento do NOPH, do Conselho Deliberativo e de Beneméritos do Grêmio Procópio Ferreira ao encerrar o velório do prateado amigo André Villon. Nas suas andanças pelo Brasil e pelo exterior, André jamais deixou de dizer ao público que o aplaudia, das suas origens: “Sou de Santa Cruz, do Bodegão, onde nasci e me criei”. Daqui de Santa Cruz, ele saiu como amador, e venceu como profissional do teatro brasileiro. Era carnaval e, ao chegar de uma viagem à Portugal, André Villon foi recebido e ovacionado com todo carinho pela população santacruzense que o aguardava na R. Felipe Cardoso. O povo demonstrava seu apreço e admiração pelo ator que mesmo na Europa não se esquecia de falar da sua querida Santa Cruz. Santa Cruz perdeu o seu filho dileto. Perdeu o meio artístico nacional, o teatro, o cinema, o rádio e a televisão um grande intérprete. E nós um grande e querido amigo (JORGE, 1985, p.2).

III.II - ITINERANTE À FORÇA⁵⁰: A trajetória do *Elenco Teatral Amantes da Arte*



Imagem 40: Marca do ETAA criada por David Telles em 1963 - Acervo Moacyr Teixeira

A Empresa do circo-teatro Olimecha, *ora trabalhando em Santa Cruz*, realizará hoje uma função em homenagem ao presidente Getúlio Vargas, com ingressos gratuitos, a fim de testemunhar a gratidão dos diretores e artistas pelos benefícios prestados à numerosa classe pelo chefe do governo (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1944, p.10 - Grifo meu).

Sob o título *Homenagem do circo Olimecha*, a nota acima fazia o registro de uma das passagens deste emblemático circo⁵¹ por Santa Cruz. A chegada desta trupe ao bairro era ansiosamente aguardada por um menino de treze anos que deve ter comemorado muito ao saber que, em função da homenagem ao “chefe do governo”, haveria uma apresentação gratuita.

Nascido em 19 de fevereiro de 1931, aos treze anos de idade, Moacyr Teixeira morava no número 80 da Rua Macapá, casa de sua avó, para onde foi após a morte de sua mãe, em função de seu complicado relacionamento com o pai, com quem tinha brigas constantes e de quem não aceitava o segundo casamento. Da infância difícil uma lembrança traz riso ao rosto do ex-policial: os momentos em que catava alumínio e ferro-velho para vender com o único objetivo de assistir às apresentações do Circo Olimecha que, periodicamente, se instalava na Rua Dom Pedro I, no centro de Santa Cruz.

A pesquisadora Erminia Silva, em *As múltiplas linguagens na teatralidade circense. Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*, apresentando os motivos que teriam levado Benjamim de Oliveira - um menino negro de doze anos, alforriado ao nascimento, que se tornou o primeiro palhaço negro do Brasil e uma referência do circo-teatro - a fugir com o circo, se utiliza desta definição para nos apresentar o fascínio exercido pela arte circense nas pessoas “comuns”:

⁵⁰ Título da matéria de Odalice Miranda Priosti sobre o ETAA para o jornal *O Quarteirão* de maio/junho de 1996, p.5

⁵¹ O circo Olimecha foi um dos principais circos do País, sendo um de seus descendentes, Luiz Olimecha, um dos fundadores da Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro.

Fugir com o circo possibilitava ir em direção às fantasias de uma nova vida, mas antes de tudo recusar a que vivia e os temores gerados por ela. Não era só uma aventura romantizada que buscava, era a chance de sobreviver de uma nova maneira. (SILVA, 2007, p.90-91).

Segundo a autora, seguir com o circo aguçava o imaginário em duas frentes bastante poderosas: o não querer ser o que se é, por uma insatisfação com a sua realidade; e o desconhecido, a possibilidade de, como ela nos diz: “*viver de uma nova maneira*”. De alguma forma, podemos afirmar que, simbolicamente, Moacyr Teixeira também fugiu com o circo, em 1944.

O interesse daquele menino pelo que assistira no circo-teatro Olimecha não parou de crescer. Ao contrário, foi evoluindo e criando um jovem artista de teatro autodidata que, treze anos depois, reuniu um grupo de jovens para montar um espetáculo por ocasião das comemorações de São João no Oriente Atlético Clube, um clube de futebol de Santa Cruz que disputava, pela Federação Metropolitana de Futebol, o Campeonato Carioca de Clubes Amadores.

Como vimos no capítulo anterior, o Oriente Atlético Clube foi um dos espaços de cultura perdidos em Santa Cruz. Um clube de muita tradição local, com seus bailes, eventos dançantes e um time de futebol que chegou a ser um dos mais significativos da liga metropolitana do Rio de Janeiro. A ligação com o bairro vem desde sua fundação, quando os integrantes optaram pelas cores vermelho e branco em função do matadouro, pois os funcionários do mesmo entravam no trabalho pela manhã vestidos de branco e, à tarde, ao saírem, estavam cobertos de sangue dos animais sacrificados.

Em meados da década de 1980, o empresário Moacir José de Oliveira Filho, conhecido como Moa, comprou dos herdeiros de Antônio da Costa a área construída da Rua Nestor do número 1107 ao 1127, o Oriente Atlético Clube, transformando-o no Santa Cruz Social Clube, em uma compra bastante nebulosa porque o terreno havia sido doada à diretoria do Oriente pelo proprietário, em 1929. O negócio gerou uma disputa judicial que permanece ainda hoje entre a diretoria do Oriente e Moacir Filho, herdeiro do falecido Moa, que mantém o clube arrendado para o funcionamento do Atlético Clube Santa Cruz.

Foi ali, naquele palco, que um grupo de jovens liderado por Moacyr Teixeira apresentou, em 29 de junho de 1960, o espetáculo *Uma noite no sertão*, de sua autoria, composto por pequenos esquetes de temática nordestina, intercalados com poesias sertanejas, “modas de viola” e um casamento na roça. Surge o “Elenco Teatral do Oriente”, formado por Abelardo Guerra, Adauto Marinho, Ademir Silva, Ambrósio Filho, Arlete Sá,

Áurea Ribeiro, Domícia de Oliveira, Edno Ramos, Emídio Silva, Ivanil Cardoso, Izomar Chagas, Janete Passos, José Cláudio, Léa Passos, Manoel Figueiredo, Maria das Graças Lima, Maria Helena Lima, Nair Reis, Oneil de Oliveira, Pedro de Almeida, Roberto Binga, “Seu” Mazinho, Tereza Pinho e Zalmir Lopes.



Imagem 41: O Elenco Teatral do Oriente em sua primeira apresentação, em 29 de junho de 1960 no Oriente Atlético Clube - Acervo Moacyr Teixeira

Apesar da montagem alcançar um grande sucesso junto ao público, sete dias após a apresentação o Oriente escreveu uma carta de reconhecimento a Moacyr Teixeira, da qual já tratamos no capítulo anterior, onde solicitava que ele se tornasse sócio contribuinte. Mas, o interesse de algumas pessoas em também participar do “teatrinho” a que haviam assistido fez com que, durante algum tempo, o clube, oferecendo o teatro como uma vantagem para seus associados, se dispusesse a receber os ensaios do grupo que pretendia se estruturar a partir daquela apresentação inaugural.

Já a partir desta montagem o conceito estético do ETAA começou a se formar na concepção de seu diretor. Durante toda sua trajetória, o Elenco Teatral Amantes da Arte não abandonou a maioria das práticas que foram iniciadas ali, com o Elenco Teatral do Oriente: a presença da música como parte ilustrativa do espetáculo; a valorização do regionalismo, que se tornaria uma marca do grupo; e as montagens comemorativas em datas específicas, como Semana Santa, Natal, Dia das Crianças, a festa de aniversário de fundação do grupo que era realizada junto às comemorações do São João e, finalmente, a festa de fim de ano do ETAA, na qual se premiava aos melhores do ano com a entrega do troféu André Villon.

Pouco mais de um ano depois desta apresentação, iniciou-se aquilo que foi o grande marco de toda a trajetória do Elenco Teatral Amantes da Arte e que, novamente, aproximou

Moacyr Teixeira da vida circense: uma peregrinação em busca de um lugar que suprisse a falta de um espaço fixo de ensaios. A busca por um local onde se estabelecer levou o grupo a ocupar diferentes espaços no bairro, sendo que muitos deles em condições adversas. Esta busca, que permeou toda a trajetória do ETAA, transformou-o naquilo que a historiadora Odalice Priosti chamou de *Itinerante à Força*:

A falta de um espaço próprio (...), foi sempre o problema maior do ETAA, mas nunca sinal de esmorecimento. Durante esse tempo, o grupo percorreu auditórios e palcos de colégios, clubes, salões, etc. forjando atores sob a disciplina e orientação de Moacyr. [...] Exemplo vivo de tenacidade e dedicação, ainda que sem espaço próprio, faz um teatro literal e forçosamente itinerante” (PRIOSTI, 1998, p.5).

Em 1961, uma mudança de diretoria determinou que o teatro não faria mais parte do clube e, sem um local específico para seus encontros, o grupo passou a se reunir embaixo de uma mangueira, na própria Rua Nestor, em frente ao Oriente.

Genésio Passos (pai de Léa Passos, fundadora do grupo), ao tomar conhecimento de que o grupo do qual sua filha fazia parte estava se encontrando na rua, ofereceu sua própria casa para que ele pudesse se reunir de forma mais cômoda. Embora Léa afirme que o interesse maior de seu pai fosse “mantê-la sob suas vistas”, o fato é que ali, na Rua Auristela, 244, passaram a se realizar os encontros do ETAA.

Visto que o grupo não poderia mais se chamar Elenco Teatral do Oriente, devido ao afastamento do clube, durante as reuniões, diversos nomes surgiram para substituir o anterior, até que Ivanil Cardoso sugeriu o nome que perduraria por trinta e nove anos como símbolo de resistência e manifestação cultural de Santa Cruz: estava batizado o Elenco Teatral Amantes da Arte.

Reunindo-se na casa de Genésio Passos, o Elenco Teatral Amantes da Arte montou espetáculos que foram apresentados em vários clubes, como o Alvinegro, o recôncavo de Sepetiba e, inclusive o Oriente. Como forma de entretenimento para o público, Ambrósio Filho propôs que, nos entreatos desses espetáculos, fossem apresentados números musicais nos quais os integrantes do grupo que não estivessem no espetáculo que estava sendo apresentado, dublassem grupos de grande destaque na época, a exemplo do *The Platters* e *Righteous Brothers*.

Essas dublagens fizeram tanto sucesso que passaram a ter uma organização própria, figurinos específicos e começaram a acontecer em apresentações isoladas em diversos eventos. Deixaram de ser pontuais e se tornaram constantes nos entreatos dos espetáculos do grupo, o que as tornou ainda mais populares e acabou por garantir ao grupo residência fixa

pois, depois de uma apresentação na Sociedade Musical Francisco Braga - aquela fundada pelo avô materno de André Villon -, o ETAA foi convidado a ocupar o espaço daquela sociedade, onde passou a se reunir a partir de 1963.



Imagem 42: Dublagem do ETAA em 1963, na Sociedade Musical Francisco Braga. Da esquerda para a direita: Ivanil Cardoso, Ademir Silva, Izomar Chagas, Ambrósio Ferreira e Léa Telles - Acervo Sérgio Telles

No início deste período na Sociedade Musical Francisco Braga, em 1963, a diretoria solicitou a montagem de um espetáculo por ocasião das comemorações do Dia das Mães, para a qual, Moacyr Teixeira optou pelo texto *Nossa Mãe Honrarás*, de Sidney Carboni. Para esta montagem, o grupo necessitava de um novo membro, ao que Ambrósio Ferreira sugeriu um ator: David Telles, meu pai que, junto a Raimundo Nonato Ramos, passou a formar a base de sustentação técnica do ETAA, que durou por quase trinta anos.

Cristiane Braz de Souza Duarte, na monografia *ETAA: Um projeto político-cultural na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro*, afirma que neste período “as peças encenadas diversificavam-se em: *Minha casa é um Paraíso* (Luiz Iglesias) - *Felisberto do Café* (Gastão Tojeiro) - *Irene* (Pedro Bloch) - *Chica Boa* (Paulo Magalhães) e outras” (DUARTE, 2004, 22). A partir deste pequeno panorama de textos montados, nos parece correto afirmar que o repertório do grupo dialogava com o teatro profissional praticado na época e, mais especificamente, com o teatro praticado por André Villon, como já mostramos anteriormente através dos panfletos das montagens de *A mulher zero quilômetro*, de Edgar G. Alves.

A partir daí o ETAA se torna o mais importante formador de plateia de um bairro profundamente carente de produtos culturais, apoiado em uma das frases mais repetidas por seu diretor: *O teatro amador forma profissionais e também é ele quem forma plateia.*

Se o período no Oriente forjou o formato de espetáculo que se repetiria nas montagens futuras, esses primeiros anos na Sociedade Musical Francisco Braga fizeram Moacyr Teixeira desenvolver o seu próprio sistema de trabalho. Percebendo a necessidade de manutenção de um número de participantes que possibilitasse eventuais saídas - o que ocorria frequentemente por diversos motivos como trabalho, permissão familiar, falta de dinheiro para transporte, etc. -, foi inaugurado o curso de formação teatral do ETAA, que perdurou até o fim das atividades do grupo.

Além deste pesquisador, diversos profissionais que hoje atuam no mercado teatral como professores, pesquisadores, ou mesmo como um espectador mais crítico, iniciaram sua formação através do sistema de ensino de teatro elaborado por Moacyr Teixeira. Talvez a sua própria falta de formação fizesse com que cuidasse desse aspecto com tanta atenção, considerando-o a parte mais importante de seu trabalho, tanto, que o grupo ficou conhecido pela alcunha de “grupo-escola” e, Moacyr Teixeira, como “professor” em todos os meios intelectuais de Santa Cruz, muito embora ele mesmo sempre rejeitasse este título e repetisse que “professor” era o Senhor Benedicto de Freitas, considerando-se apenas um “curioso”.

Com sua inquietação, Moacyr Teixeira é um exemplo da afirmação de Paulo Freire de que “quem forma se forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado” (FREIRE, 1996, p.25). O policial militar que nunca frequentou uma aula de teatro desenvolveu (a partir de uma série de leituras de teatro primordialmente as peças infantis de Maria Clara Machado) um complexo formato de oficina - do qual trataremos no próximo capítulo - que chegou a ser aplicado em um programa de três anos de duração.

Foram várias as habilidades nas quais formou-se ao formar outras pessoas. Aprendeu a fazer a sonoplastia de seus espetáculos passando horas com um gravador na varanda de sua casa na rua General Olímpio, 280, fundos, editando diversas fitas K7 com tal complexidade que, ao fim e ao cabo, só ele poderia operá-las. Trancava-se no banheiro reformado com partes de antigos cenários e gravava os efeitos de trovão com uma folha de zinco ou a “voz” da prima Bolha soprando com um cano de PVC em um balde cheio de água.

Encontrou sua forma de elaboração do material de divulgação dos espetáculos e das oficinas, seguindo uma prática comum à época, de colar cartazes nos postes de rua - o que só foi proibido em 2010 -, e com faixas que eram afixadas nas fachadas dos espaços onde aconteceriam as apresentações.

Foi neste período que o teatro infantil se tornou uma prática constante do grupo e, a formação de plateia, seu maior foco.



Imagem 43: Plateia infantil na Sociedade Musical Francisco Braga em 1985 - Acervo Moacyr Teixeira

Em 1970 ocorreu o momento onde o grupo recebeu, talvez, o maior apoio de sua história: a diretoria da extinta Sociedade Musical Carlos Gomes, situada na Rua do Cruzeiro, 93, convidou o ETAA para ocupar sua sede, que se encontrava desativada, uma iniciativa que partiu do General Milton Lisboa, músico, diretor da XIX Administração Região Administrativa (uma espécie de subprefeitura da Cidade em Santa Cruz) e teve no vereador Itagoré Barreto - grande defensor dos interesses do bairro - seu maior incentivador.

Este parlamentar promoveu uma das maiores tentativas de valorização da cultura local, apresentando, em 21 de maio de 1979, um projeto de lei para a construção de um teatro em Santa Cruz. Tal iniciativa, que poderia ter mudado o rumo do Elenco Teatral Amantes da Arte e da cultura não apenas de Santa Cruz como de toda a Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, foi vetado pelo prefeito Israel Klabin, à época um desafeto confesso do vereador.

Foi sob o apoio de Itagoré Barreto que, em maio de 1970, realizou-se um grande mutirão de reforma da sede da Sociedade Musical Carlos Gomes, que se encontrava desativada. Os comerciantes locais e moradores, em reconhecimento público da importância do grupo enquanto manifestação cultural relevante em Santa Cruz, apoiaram a iniciativa com doações variadas como móveis, roupas e utensílios diversos; Itagoré Barreto também

conseguiu que Luiz Gandelman, reconhecido médico local e pai de Clara Gandelman, uma das integrantes do grupo, fizesse a doação dos equipamentos de iluminação, e providenciou para que fossem trazidas as poltronas do antigo Cine Palácio Santa Cruz, que havia acabado de ser vendido para o banco Bamerindus (hoje Itaú).

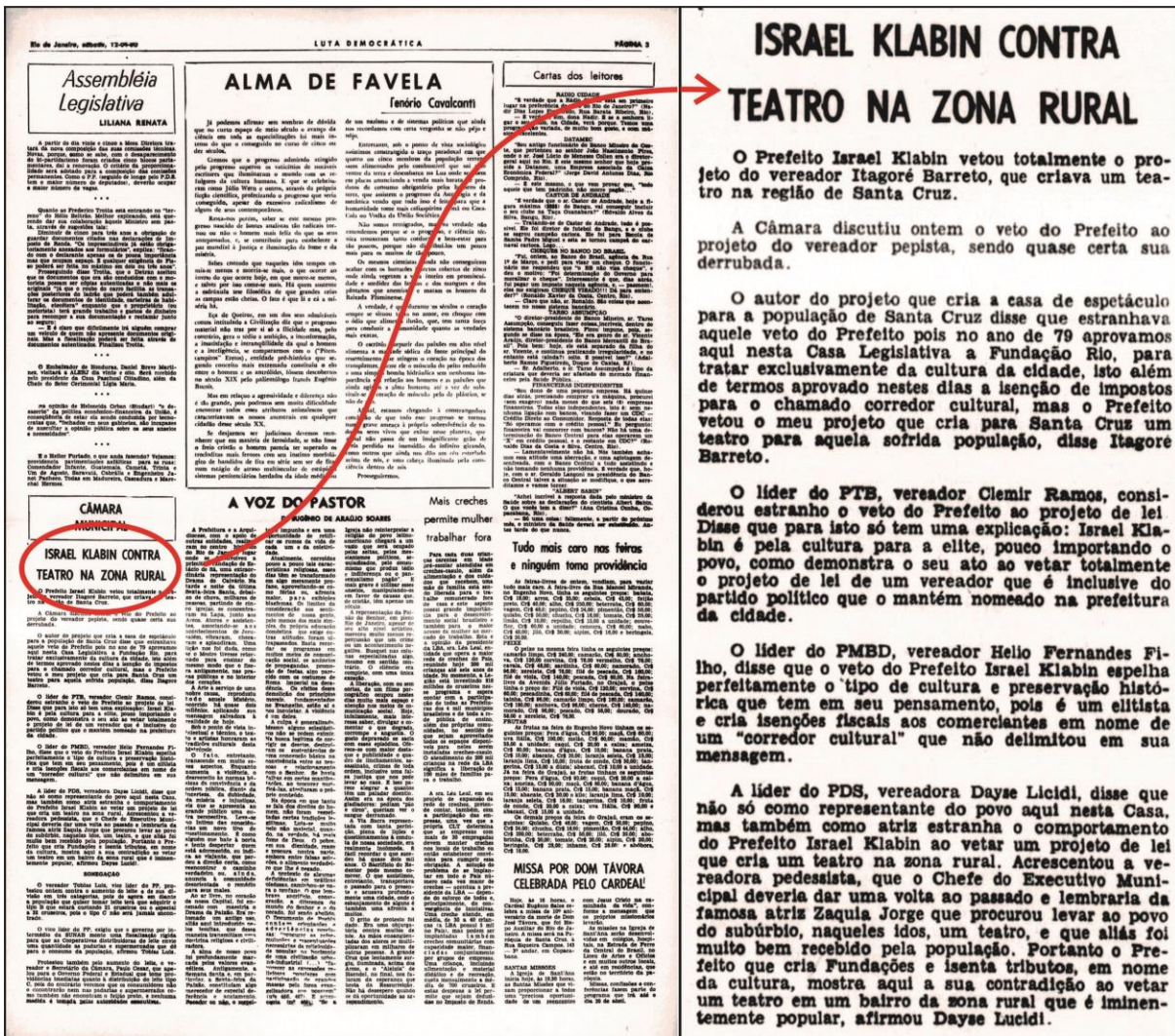


Imagem 44: Jornal Luta Democrática de 12 de abril de 1980 - Acervo Biblioteca Nacional

Com uma sede estabelecida e sem o medo de, a qualquer momento, ser retirado do lugar que ocupava, o ETAA passou a desenvolver seu projeto artístico de modo mais elaborado. Foi concluído seu programa de preparação de atores, que passou a durar três anos e sistematizou-se a produção de espetáculos de forma consistente, realizando-se quatro montagens por ano (um adulto e um infantil por semestre).

Além das montagens habituais, o ETAA passou a dialogar mais profundamente com a mesma comunidade que o havia auxiliado até ali. Passou a fazer espetáculos beneficentes

recolhendo, a título de ingressos, mantimentos e brinquedos que eram doados a comunidades carentes em apresentações especiais de espetáculos natalinos e no Dia das Crianças.



Imagem 45: *Três Peraltas na praça*, de José Valuzi, na Sociedade Musical Carlos Gomes em 1977 - Acervo do autor - Da direita para a esquerda: Regina Santos, Rosângela Lima (Sambista) e Raimundo Nonato Ramos

Durante este período de estruturação, contando agora com endereço fixo, Moacyr Teixeira buscou legalizar o grupo. Durante nossa pesquisa, algumas dificuldades no alinhamento dessas datas foram bastante complexas: o registro do estatuto data de 1977, mas o estatuto que foi levado para registro é de 1970. Como encontramos uma versão do estatuto atualizada em 1975, assinada por cinco fundadores do grupo, acreditamos que, no momento de apresentar o estatuto para efetivar o registro, Moacyr Teixeira levou por engano uma cópia mais antiga do mesmo. Àquela época, o primeiro passo para registrar um grupo junto à Federação Nacional de Teatro Amador, era o preenchimento de um questionário de treze perguntas (Anexos 01 e 02) que definiam a identidade do grupo.

Aqui iniciou-se um processo burocrático que se estendeu por alguns meses pois, também na parte administrativa, os integrantes do ETAA, tiveram que aprender fazendo. As respostas a este questionário apresentam um retrato do que era o grupo naquele momento. Primeiro, o próprio timbre do papel, onde se lê “sede provisória”, evidencia um trato de ocupação do espaço que pressupõe, em algum momento, a desocupação do lugar.

Já sobre as respostas, objetivamente, podemos levantar os seguintes pontos:

- *Realização de vinte peças em quinze anos:* Além de apresentar uma média de mais de um espetáculo por ano, este número pressupõe a possibilidade de que os espetáculos montados realizassem uma pequena circulação por clubes e agremiações, o que era comum na época, e explicaria o preenchimento do restante da agenda anual do elenco;

- *Aplicação de uma oficina sistematizada:* Aqui surge a confirmação da aplicação das oficinas. Elas eram formuladas em módulos e duravam três anos. Ao final deste período, os participantes concluintes passavam a aplicar as oficinas aos novos integrantes;

- *Organização de uma Biblioteca:* Esta biblioteca foi formada através de uma doação de dezenas de livros que o diretor, Moacyr Teixeira solicitou, por carta, à secretaria de cultura da cidade do Rio de Janeiro, à SBAT e também de doações pessoais;

- *Utilização do dinheiro da bilheteria:* Todo o dinheiro proveniente da bilheteria era revertido em função do grupo. 50% para o pagamento do aluguel do espaço e, os 50% restantes, para produção da próxima montagem. Vale ressaltar aqui, o pagamento do aluguel: 50% do valor arrecadado na bilheteria era destinado a pagar pela utilização de um espaço que se encontrava desativado e foi reformado pelo grupo. Ou seja: O ETAA foi convocado para colocar sua força de trabalho e seu reconhecimento a serviço de um espaço que, posteriormente, lhe seria fechado (em 1996, como já vimos, a paróquia Nossa Senhora da Glória propôs um acordo bastante semelhante);

- *Proposta de estabelecer o teatro na zona rural de maneira definitiva:* Aqui temos o grande sonho de Moacyr Teixeira. Sua ideia sempre foi que o teatro amador de Santa Cruz se mantivesse depois e independente dele, mas, curiosamente, apesar de todo seu esforço, o diretor nunca conseguiu estabelecer um formato de continuidade que fosse independente da necessidade de um espaço, e mesmo de sua orientação;

- *Falta de autores regionais:* O questionamento da Federação sobre a presença de autores locais pode ter sido o pontapé inicial no estímulo a Moacyr Teixeira para tornar-se autor teatral, pois as datas da regularização legal do grupo e da escritura de *Ressurreições* são bastante próximas;

- *Proposição de intercâmbio:* Aqui fica clara a percepção do ETAA da necessidade de diálogo com outros grupos da Zona Oeste, através da realização de festivais amadores, de conferências e de apresentações dos grupos nos bairros de origens de seus confrades; e

- *A falta de um teatro local:* Questão permanente do Elenco Teatral Amantes da Arte.

Depois de ter recebido e adaptado o modelo de estatuto, o segundo passo foi registrá-lo, o que ocorreu em 14 de abril de 1977.

REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS JURÍDICAS
ALVARO CÉSAR DE MELLO CASTRO MENEZES
OFICIAL
ALMIR ALEXANDRINO DA SILVA
OFICIAL SUBSTITUTO

AV. FRANKLIN ROOSEVELT, 126 - 2.º - SALAS 205/07 - TEL. 252-9918
RIO DE JANEIRO — ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Prot. - 152.043/L-A/12
Ord. - 46.151/L-A/18
Em 14 de abril de 1977

Eu, ALVARO CESAR DE MELLO CASTRO MENEZES, Oficial do Registro Civil das Pessoas Jurídicas, nesta Cidade do Rio de Janeiro, Capital do Estado do Rio de Janeiro.

Certifico que

no livro "A" numero dezoito, do Registro Civil das Pessoas Jurídicas, deste Cartório, dele consta registrado sob o numero de ordem quarenta e seis mil cento e cinquenta e um, o estatuto do ELENCO TEATRAL AMANTES DA ARTE - E. T. A. A., feito a requerimento de Moacyr Teixeira de Souza, seu representante legal, em 14 de abril de 1977 e, na mesma data apontado sob o numero cento e cinquenta e dois mil e quarenta e tres, do Protocolo - livro "A" numero doze. O estatuto da referida Pessoa Jurídica, foi publicado por extrato em o numero quinhentos, digo, numero quinhentos e vinte e tres, do Diário Oficial do dia 11 de abril de 1977, ficando arquivados neste Cartório, um exemplar do mesmo Diário Oficial e outro do aludido estatuto e, entregue os demais documentos a seu representante legal, tudo de acordo com a legislação em vigor. E, para constar, onde convier, passo a presente certidão, que subscrevo e assino, nesta cidade do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, em 14 de abril de 1977. Eu, Almir Alexandrino da Silva, Oficial Substituto, subscrevo, dou fé e assino.

Rio de Janeiro, 14 de abril de 1977
Almir Alexandrino da Silva
OFICIAL SUBSTITUTO




Imagem 46: Registro do estatuto do Elenco Teatral Amantes da Arte, 1977 - Acervo Moacyr Teixeira

Além da legalização burocrática do grupo, foi também neste período que Moacyr Teixeira estabeleceu o formato dos espetáculos comemorativos, como *Uma Noite no Sertão*, que passou a ser permanentemente encenado por ocasião das festas juninas, com algumas alterações pontuais, mas que constava do mesmo modelo adotado no espetáculo de estreia do grupo em 1960, uma espécie de revista sertaneja com casamento na roça, poesias com temática sertaneja e contação de “causos”, pontuados por “moda de viola”; Por ocasião do Dia das Mães e do Dia dos Pais, era praticada a campanha *Leve sua mãe/pai ao teatro* e, durante a semana santa, eram montados espetáculos com temática religiosa, a exemplo de *Judas no Tribunal*, de Godofredo Tinoco.

Esta opção pelos espetáculos religiosos acabou por fazer com que Moacyr Teixeira, navegasse em águas ainda mais profundas: a Dramaturgia. Data de 1977 seu primeiro texto dramático. Até ali, ele havia escrito pequenas cenas, poesias e crônicas que eram encenadas nas revistas comemorativas.

Ressurreições, seu texto de estreia, é um trabalho cercado de polêmicas, discussões, misticismo, brigas religiosas e muitas histórias baseadas mais na fé que nos fatos. Mas, com este texto, Teixeira atingiu seu objetivo de uma forma que, talvez, nem mesmo ele esperasse. Segundo ele mesmo sempre repetia, seu objetivo com o teatro era levantar questões veladas, suscitar discussões incômodas e estabelecer diálogos improváveis na busca de um bem comum. Assim foram todos os textos de Moacyr Teixeira a partir de *Ressurreições*: provocativos, cínicos e ácidos. Todos os que se seguiram foram, via de regra, sócio-políticos. Mas este texto, especificamente, trata de algo que, se ainda hoje é indiscutível, em 1977 era quase intocável, a religião.

Com o título original de *Atire a primeira pedra*⁵², *Ressurreições* apresenta uma espécie de tribunal, onde os principais personagens envolvidos na vida de Cristo dão seu parecer sobre o que se passou, sendo seu próprio advogado de defesa. Percebe-se no formato do texto uma influência de *O Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna onde, em sua parte final, todos apresentam sua defesa e João Grilo recorre à *Compadecida*. Aqui também Nossa Senhora é evocada, mas para contar a sua versão dos fatos.

Os personagens trazidos para o debate são João Batista, Maria, Judas, Caifás, Pilatos, Maria Madalena, Jesus e Satanás, que fazem o grande embate final. Na própria apresentação dos personagens, já na primeira página do texto, na cena de abertura do espetáculo, Teixeira cria uma encenação que também foi alvo de grande polêmica pois, ao entrar em cena, quatro

⁵² O título teve que ser alterado por já haver um texto homônimo registrado.

personagens se apresentam como praticantes de uma religião diferente: Caifás como católico, Pilatos como protestante, Madalena como espírita kardecista e Judas como candomblecista.

Os atores entravam em cena estabelecendo um espaço físico no palco e um ritual de prática da religião a qual representavam: o primeiro a entrar era o ator que fazia Caifás, com uma cruz de madeira na mão. “Entra contrito, como se fosse participar de um ato religioso, procura um lugar e coloca a cruz no fundo do palco em lugar elevado. Ouve-se a Ave Maria” (TEIXEIRA, 1977, p.1). Desta mesma forma, cada ator possuía uma trilha composta por cânticos típicos de cada religião. O segundo ator a entrar era o que fazia Pilatos, representando a religião protestante: “De paletó, gravata e chapéu. Traz um grande livro preto, procura colocá-lo em outro lugar elevado, distante da cruz, demonstrando também, sentimento religioso. Ouve-se um hino bíblico” (idem). Logo após viria a atriz que fazia Maria Madalena, numa referência ao espiritismo difundido por Alan Kardec, a mesma religião do autor: “acompanhada de hino cardecista e trazendo um grande litro incolor, cheio de água e coloca-o em outro setor do palco. A atriz deverá entrar vestida de branco” (ibidem). E por último, o ator que fazia Judas, que entra representando o candomblé: “Ao som de cântico de macumba, também vestido de branco, traz uma grande vela e um enorme charuto, pondo-os no piso do palco no centro do proscênio” (idem).

Esta manifestação religiosa que também gerou muito receio no próprio elenco⁵³, é retomada na última cena quando, depois do embate final entre o bem e o mal, cada um dos atores, já desfeitos de seus personagens, é convidado por Satanás para seguir com ele. Eles retomam seus pertences (a cruz, a bíblia, a garrafa de água, a vela e o charuto) e fazem a sua escolha, a partir de suas crenças:

CAIFAZ - Pai nosso que estás no céu, deixai vir a mim o vosso reino, livrai-me do orgulho, da ambição, da vaidade e do comodismo. Afastai de mim todo e qualquer resquício de desprezo aos meus irmãos infelizes. Permita que eu possa de fato perdoar aos meus devedores tanto quanto tenho sido por vós perdoado. Ajudai-me

⁵³ Ainda antes da estreia, durante os ensaios, ocorreu uma situação, no mínimo, curiosa: Depois da gravação em fita K7 da leitura do texto, ao ouvir a gravação, o som que constava na fita não era o registro da leitura que acabara de acontecer, parecia ser uma espécie de conversa de um casal em uma outra língua, para o grupo, incompreensível. Alguns atores fugiram imediatamente da Sociedade Musical Carlos Gomes afirmando que jamais voltariam, outros começaram a chorar e outros, mais curiosos, resolveram investigar a fita, passando-a adiante ou voltando e nada mudava. Viravam a fita de lado e ela rodava normalmente, mas, ao retornar para o lado da gravação da leitura, novamente ouvia-se um casal conversando, com um som ao fundo, que dava a impressão de uma espécie de feira ou uma via pública de movimento intenso. O fato é que esta fita foi levada a vários lugares, desde pesquisadores e professores da Universidade Federal do Rio de Janeiro, passando por diversos institutos de pesquisa e até por centros espíritas, e nunca se chegou a uma conclusão. Pior para nós, pois esta fita acabou por se perder e, do outro lado da estranha conversa, estava o discurso proferido por André Villon quando, uma única vez, compareceu a uma festa de fim de ano do Elenco Teatral Amantes da Arte, sendo presidente do júri do troféu que levava seu nome, em 1978.

para que eu possa fazer sempre a vossa vontade, levando o conforto carente aos meus irmãos sofredores sem distinção, os quais sempre foram motivo de vossa grande preocupação. Amém!

PILATOS - (também desfeito do traje característico) Senhor meu Jesus: que o poder de vosso sagrado sangue reative a minha fé, ilumine a minha mente, para que eu possa tê-lo sempre como meu verdadeiro Salvador, Ajudai-me para que eu nunca duvide da vossa supremacia e onipotência. Glória a Jesus!

MADALENA - (idem) Senhor, dai forças aos que passam pelas provações, para que possam resistir às tentações, superarem as fraquezas e reintegrarem-se no caminho que os levará ao bondoso pai. Dai luz aos que procuram a verdade, evitando assim que caiam nas malhas negras das injustiças e ingratidões. Graças a Deus!

JUDAS - (idem idem) Meu pai Oxalá: Dai-me a luz do vosso sublime amor e a certeza da existência de um só Deus todo poder e bondade. Livrai-me das influências e domínios das forças do mal e das mistificações do rei das trevas, para que eu nunca faça ou deseje mal aos meus semelhantes. Saravá (idem, p.24)!

Dois entraves que surgiram para o espetáculo foram responsáveis pelo orgulho de Moacyr Teixeira em atingir seu objetivo, o incômodo. O primeiro foi apresentado pela censura que liberou o texto por apenas dois meses (de 14 de março a 14 de maio de 1978) e, caso quisesse retornar com o espetáculo em uma nova temporada, deveria ser solicitada uma nova autorização. Este foi um motivo de grande orgulho do autor que, ainda hoje, exhibe as páginas carimbadas pela censura como um verdadeiro troféu e tem, em um quadro na sala de sua casa, o documento oficial da censura.

Outro marco desta montagem se deu logo após a estreia: a grande oposição feita por parte da igreja católica pelo padre Guilherme Decaminada - homenageado por Moacyr Teixeira anos depois na música *O Saudosista* - que, pároco da paróquia Nossa Senhora da Conceição, chegou a recomendar aos fiéis, nos avisos finais da missa, que não fossem assistir ao espetáculo. Talvez aqui resida o motivo pelo qual, ao ser fechado o Cine-Fátima, o cinema localizado embaixo do prédio da igreja, o ETAA nunca tenha conseguido utilizar aquele espaço. Além de condenar a cena final, onde ocorre um embate direto entre Jesus e Satanás, outros pontos específicos eram atacados pelo padre e também pelos leigos da paróquia. Um deles era o discurso de Maria Madalena, que dizia acreditar que a grande maioria das mulheres exploravam o próprio corpo em busca de vantagens:

São bem poucas as que não o fazem. Não creio que nenhuma mulher, por mais honesta que seja, se entregue a um homem sem nenhum interesse. Quando não cobram um preço isolado pelo prazer concedido, cobram o pagamento total na realização do sonhado casamento. Quando a vida é boa, farta, feliz em toda plenitude, tudo é alegria. Mas quando somos obrigadas a lutar desesperadamente pela sobrevivência, a única saída é lançar mão das armas que possuímos (...). Principalmente quando ninguém se preocupa com o sofrimento alheio. Quando todos querem subir sem olhar o preço. Quando tantos esquecem de Deus, fazendo promessas até ao Satanás, para serem ricos, poderosos e assim explorarem seus semelhantes, enfim, quando só restam dois objetivos na vida: dinheiro e sexo (TEIXEIRA, 1977, p.9).

Não é muito difícil imaginar o impacto de um discurso como este na Santa Cruz de 1978. Um bairro conservador, com suas famílias tradicionais, a imponência social da igreja católica e seus círculos restritos da “intelectualidade” local, aqueles aos quais Moacyr Teixeira chamava de “os donos da cultura”. A primeira temporada de *Ressurreições* virou uma batalha entre a igreja e o Elenco Teatral Amantes da Arte, que panfletava ao final das missas e atrasava as apresentações para que os fiéis pudessem assistir.

Outro ponto do espetáculo que foi motivo de muito embate com a igreja foi o momento em que Caifás afirma não ter explorado financeiramente o nome de Jesus, atacando a Igreja por permitir a comercialização do Natal e pela flutuação na data das comemorações da Semana Santa:

É certo que cobrávamos tributos para a manutenção dos templos. Porém nunca nos preocupamos em saber como era adquirido o dinheiro. Mas afirmo, categoricamente, que nunca exploramos o nome de Jesus. Se tivermos de ser condenados também por exploração, exijo que sejam igualmente punidos, aqueles que sempre exploraram seu nascimento e até mesmo sua morte, em datas fictícias e apontadas, exclusivamente, pelo interesse financeiro. (idem. p.14)



Imagem 47: Primeira montagem de *Ressurreições*, em 1978. Apresentação no teatro Artur Azevedo, em Campo Grande - Acervo Moacyr Teixeira.

Este texto, além de ter tido mais duas montagens - uma em 1983, e outra em 1989, quando este pesquisador foi assistente de direção e operador de som -, foi o primeiro espetáculo do grupo a circular pela cidade, tendo se apresentado em alguns espaços alternativos, como centros espíritas e igrejas, além do Teatro Artur Azevedo, em Campo grande, e do teatro Armando Gonzaga, em Marechal Hermes, o mesmo onde Juliana Souza do Rego relatou seu processo de ocupação.

Apesar de uma fase bastante produtiva, muito pouco registro ficou deste período do ETAA na Sociedade Musical Carlos Gomes, onde se manteve por oito anos. Mas, em 1978, com a morte de um dos diretores que mais defendia a permanência do grupo, o Elenco Teatral Amantes da Arte sofre, novamente, com a falta de um espaço seu e, mesmo com um trabalho estabelecido e sendo reconhecimento junto à comunidade, o grupo vai abrigar-se, novamente, na Sociedade Musical Francisco Braga.

Dessa vez, o trabalho foi amparado por uma diretoria consciente do valor cultural que o grupo havia adquirido. Tanto que chegou a estabelecer, em reunião, que todo o valor arrecadado com a venda de ingressos deveria ser utilizado em benefício do próprio grupo. Também construiu um camarim, e passou a tratar o grupo, oficialmente, como residente, associando seus participantes e nomeando Moacyr Teixeira como sócio honorário.

Esse foi o momento onde o ETAA conseguiu utilizar seu potencial de forma muito mais ampla. O curso gratuito de interpretação foi retomado e, visando à formação de plateia, passou-se a investir sistematicamente em montagens infantis, o que começou a se tornar uma espécie de marca registrada do grupo. O Elenco Teatral Amantes da Arte virou uma referência para outros grupos e passou a ter um público bastante fiel. Iniciou-se, também uma parceria com as escolas particulares do bairro que começaram a contratar espetáculos para apresentações tanto em suas dependências quanto em sessões fechadas nas quais os alunos iam ao teatro, algo bastante novo na época.

Com a venda destas apresentações, o grupo pôde aprimorar tecnicamente suas montagens, cada vez mais cuidadosas (tendo como parâmetro os outros grupos de amadores da Zona Oeste). Sem se perder de sua função social, estabeleceu a prática de apresentações gratuitas em creches, escolas públicas e comunidades carentes, independente das condições, chegando a se apresentar em praças, quadras e mesmo em ruas, sem qualquer afastamento específico da plateia, o que também se tornou uma grande experimentação para seu elenco, pela relação bem mais íntima entre palco e plateia.



Imagem 48: Elenco Teatral Amantes da Arte na comunidade João XXIII, ao centro, da esquerda para a direita: Sérgio Telles, Ivana Marchel e Marcelo Ribeiro - Acervo Sérgio Telles

Com um nível de trabalho estabelecido e reconhecido, o ETAA também passou a trabalhar diretamente na Zona Industrial de Santa Cruz (como já observamos neste trabalho), vendendo espetáculos para empresas como *Valesul - Alumínio S.A.*, *MBR*, *Ingá*, *Cosigua* e *Casa da Moeda do Brasil*. Em geral eram espetáculos encomendados para tratar de questões de segurança do trabalho específicas de cada empresa - prática atualmente conhecida como Teatro-Empresa -, ou espetáculos infantis para comemorações do dia das crianças com as famílias dos funcionários. Esta se torna uma época de contexto bastante favorável para o ETAA que, por iniciativa do professor Francisco, proprietário e diretor do Colégio Dom Ótom Motta - Um dos maiores colégios particulares de Santa Cruz e parceiro antigo do grupo -, passou a aplicar suas aulas teóricas em uma sala do Colégio, o que permitiu que o palco da Sociedade Musical Francisco Braga ficasse reservado apenas para as aulas práticas, ensaios e apresentações.

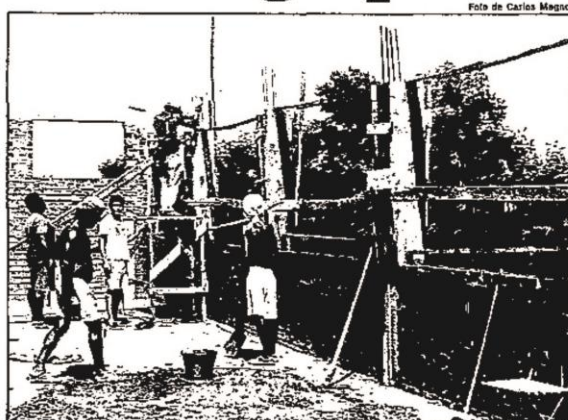
Em 1990, o grupo sofre com mais uma mudança de diretoria. O presidente eleito da Sociedade Musical Francisco Braga, Jorge Paráco, iniciou, no ano seguinte à sua eleição (1989), uma reforma nunca concluída, que deixou o espaço - inaugurado pelo avô materno de André Villon, seu primeiro presidente - completamente desconfigurado, sem a menor condição de uso e, como resultado desta desastrosa empreitada, ainda hoje, a Sociedade Musical Francisco Braga, encontra-se no exato estado em que foi deixada quando foram interrompidas as obras, em 1991, com o agravante de seus vinte e seis anos de abandono.

Francisco Braga quer cair no samba

Se depender do Presidente da Sociedade Musical Francisco Braga, Jorge Fernandes Machado, os foliões de Santa Cruz terão mais uma opção para brincar o carnaval de 1991. Ele pretende reabrir o clube com bailes animados por bandas da região, mas a idéia ainda depende da aprovação do restante da diretoria. Com o dinheiro da venda de ingressos, Jorge pretende concluir as obras de ampliação e reforma da Braga, para reinaugurá-la até o fim de seu mandato, em 1992.

O último baile de carnaval realizado pela sociedade foi há mais de 30 anos. Para reviver seus tempos de glória, a Braga está esbarrando em algumas dificuldades. Segundo Jorge, o maior problema é a quantia cobrada pelo Escritório Central de Arrecadação de Direitos (Ecad).

— Nós somos um clube pequeno e eles cobram de nós a mesma



O dinheiro arrecadado nos bailes será usado para concluir as obras da sociedade musical

taxa paga por um clube do porte do Grêmio Procópio Ferreira. É claro que para nós fica mais difícil pagar — reclama.

Mesmo assim, o Presidente está entrando em contato com distribuidoras de bebida para ga-

rantir a cerveja e o refrigerante dos carnavalescos.

Jorge já faz planos para a pré-estréia, que pretende fazer depois da conclusão da parte de alvenaria, e já anuncia a programação para um

futuro próximo que inclui piano-bar, serestas e uma danceteria.

— Nossos eventos serão de primeira categoria. Nós temos pouco dinheiro, mas temos muita garra — afirma.

Bailes de domingo e aluguel do salão são as fontes de renda

Desde 1989, quando assumiu a presidência, Jorge já conseguiu duplicar o salão de bailes, construir dois camarins e um palco de 114 metros quadrados. Com as obras concluídas, a área construída somará aproximadamente 600 metros quadrados, quase o triplo da área da construção original. Na parte superior do salão, os varandões que poderão ser usados como camarotes já estão em fase de acabamento. Sempre com o apoio dos sócios, que ajudam até a reforçar a mão-de-obra, as obras já consumiram mais de Cr\$ 2 milhões e três toneladas de ferro.

— Quero transformar a Braga em um clube onde os associados possam dispor de alguma coisa e em troca pagar taxas para sua manutenção — diz.

Enquanto isso não acontece, a sociedade musical sobrevive com a renda dos bailes de do-

mingo, com música ao vivo e entradas a Cr\$ 100. Para as mulheres que chegam até as 22h, entrada gratuita. O aluguel do salão para festas e reuniões também contribui com a formação do caixa do clube. Jorge afirma que as atividades de domingo não são suficientes para cobrir as despesas da reforma, mas não desanima. Quando necessário, ele complementa as compras de material com sua aposentadoria.

Pensando na pré-estréia, ele planeja um grande baile com a banda da casa. A data não está marcada, mas Jorge adianta que o evento acontecerá quando a parte de alvenaria estiver concluída.

— Se tudo der certo, logo depois do carnaval, com o dinheiro que entrar, vamos concluir parte das obras e o clube estará pronto para a pré-estréia.

Imagem 49: Matéria do *O Globo Zona Oeste* sobre as obras da S. M. F. B. em 1991 - Acervo O Globo

No capítulo anterior afirmamos que, em Santa Cruz, é como se todos os espaços possuíssem proprietários. Não foi diferente com a Sociedade Musical Francisco Braga. A decisão de Jorge Paráco de destruir um prédio histórico de 1905 para construir, em seu lugar, um galpão de eventos, nunca foi questionada. A posição ocupada por ele dava-lhe uma espécie de salvo conduto para qualquer tipo de ação em relação àquela agremiação. Um prédio histórico foi demolido e, em seu lugar, surgiu uma obra sem a menor possibilidade de ser terminada pois, como ele mesmo disse na matéria acima, grande parte da renda da S.M.F.B. vinha, além das mensalidades dos sócios, de seu aluguel para eventos particulares e da realização de eventos próprios, como os bailes dos finais de semana.

Mas, como conseguir receita para concluir as obras se, com sede histórica completamente destruída e transformada em um galpão inacabado, nenhum evento poderia ser realizado ali? O saldo desta megalomania foi a perda de mais um espaço de cultura em Santa Cruz, mais uma mudança na nômade trajetória do ETAA, a criação de um espaço completamente deteriorado, em vias de se tornar ruínas, e completamente desassistido, em um dos pontos centrais do bairro e onde se escreveu boa parte de sua história cultural.

No momento desta administração desastrosa, o ETAA foi convidado pela diretoria do Grêmio Procópio Ferreira para reativar seu espaço artístico e, uma vez que o grupo se encontrava em franca ascensão, este convite foi providencial para a manutenção de sua

evolução. Foi naquele palco que o ETAA realizou suas mais bem-sucedidas empreitadas autorais, de diálogo com outros grupos e ações para além dos limites de Santa Cruz.



Imagem 50: Sociedade Musical Francisco Braga hoje, vista por dentro da paróquia Nossa Senhora da Glória, localizada ao lado do prédio, em 2017 - Foto: Sérgio Telles

O volume e a qualidade das produções do Grupo cresciam sistematicamente. O ETAA começou a romper as fronteiras locais e a se apresentar em diversos festivais de Teatro Amador, como os festivais das Cidades de Cachoeiras de Macacu e Valença, em 1989, além do Festival de Teatro Amador promovido pela *Rioarte*, em 1990, ficando em segundo lugar, na categoria “Melhor Espetáculo”, com sua montagem de “O Santo e a Porca” de Ariano Suassuna. (TELLES, 2011, p.37 - Grifo do autor)

Ali, talvez, o ETAA tenha vivido sua fase de maior fertilidade. Foi o momento onde o grupo praticamente parou de montar textos dos autores que costumava defender, como Pedro Bloch, Paulo de Magalhães e Luiz Iglesias e “Seu” Moacyr vai escrever os seus textos mais ácidos e poéticos, utilizando-se dos costumes locais para criar suas revistas questionadoras e sarcásticas como *Santa? Cruz!*, *Santa Cruz em Marcha... à Ré!*, *Coisas Nossas* e *E A História não Contou*. Foi também no Grêmio Procópio Ferreira que Moacyr Teixeira escreveu seus textos infantis *A Abóbora de Ouro* e *O Bicho Homem*.

Foram mais alguns anos de estabilidade até que, em 1995, o Grêmio Procópio Ferreira foi vendido e o Elenco Teatral Amantes da Arte se viu, novamente, sem espaço. Agora, as possibilidades de prosseguimento eram muito pequenas. Este foi o princípio da dissolução do grupo de teatro amador que, até então, segundo o NOPH, era o grupo que mais tempo se manteve em atividade contínua na Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Perdendo, sistematicamente, espaços no bairro, em 1996, Moacyr Teixeira reestabeleceu um contato com a Paróquia Nossa Senhora da Conceição para pleitear, mais uma vez, a utilização do espaço onde anos antes funcionava o Cine Fátima, um antigo desejo que, por várias vezes, havia sido negado. Mas, outra vez os “donos da cultura” de Santa Cruz deram preferência a manter o lugar completamente abandonado e depredado como estava, aceitando, no máximo, que o grupo conseguisse um auxílio para a recuperação do espaço que, depois de reformado, seria explorado pela igreja, sem nenhuma garantia de manutenção da utilização deste pelo ETAA, como já vimos no capítulo anterior.

Depois de trinta e seis anos de luta, “Seu” Moacyr foi, aos poucos, saindo de cena, recolhendo suas lembranças e retirando-se à sua caseira vida cotidiana. Seu último grande esforço público veio através de uma carta de agradecimento onde, percebendo as imensas dificuldades de continuidade, já apresentava um tom de despedida:

O Grupo ainda sobrevive graças à cooperação e apoio efetivo dos senhores professor Leone Augusto Ribeiro, Valdir, proprietário da Gráfica São Lázaro, “Tião” da Loteria, Lúcio Arruda e Florisvaldo Pereira e ainda a compreensão do Colégio Dom Ótom Mota e Colégio Sondatati nas figuras de seus diretores. A todos o ETAA será eternamente grato (TEIXEIRA, 1996, p.1).

Por mais três anos ainda, alguns esforços foram envidados no sentido de tentar manter de pé uma estrutura que desmoronava, melancolicamente, a olhos vistos. Depois de mais algum tempo se reunindo em lugares variados, como praças ou na casa de algum integrante, o ETAA conseguiu se fixar no Centro Comunitário de Defesa da Cidadania, na Av. Felipe Cardoso, na entrada do Conjunto Habitacional Dr. Otacílio Camará, o Cesarão. Mas, apesar da disponibilidade do diretor do espaço, as dificuldades eram muitas: a sala utilizada pelo grupo era pequena, todo o material de cenário e figurinos do grupo foi dividido pelos integrantes que os podiam levar pois, ali, não havia onde serem guardados e, até mesmo o acesso ao local se tornou um problema, pois a grande maioria dos integrantes do Grupo era de baixa renda e, mesmo a pequena verba para passagens tornou-se um grande obstáculo, o que praticamente impossibilitou a montagem de novos espetáculos. Com “Seu” Moacyr pagando a passagem de grande parte do grupo, ainda se conseguiu montar ali um

Auto de Natal, mas em condições bastante precárias. Até que, com o afastamento definitivo de seu líder, já com a saúde bastante comprometida, o Elenco Teatral Amantes da Arte, em 1999, deixou cair o pano.

Ainda hoje, como uma espécie de resistência dessa luta - que não se pode classificar como ingloria pelos artistas que forjou, mas absolutamente injusta pelo reconhecimento jamais atingido -, os antigos membros do grupo se reúnem todo ano, por volta do dia 29 de junho, em Santa Cruz, para comemorar o aniversário do Elenco Teatral Amantes da Arte.

Neste ano de 2017 foi ventilada uma possibilidade de retorno.

Evoé!



Imagem 51: Festa de aniversário do ETAA em 2017 (57 anos) - Acervo Sérgio Telles

IV - A PEDAGOGIA AMADORA

As alterações no modo de ver a pesquisa, com o reconhecimento das articulações entre os vários elementos constituintes do objeto de estudo, vistos sob várias e diversas perspectivas, implicaram na elaboração de conceitos como os de complexidade e de multi-referencialidade.⁵⁴

Sergio Farias

A multi-referencialidade da qual fala Sérgio Farias busca gerar propostas de ensino que se comprometam a dar conta, em algum nível, de uma formação que dialogue com diferentes áreas e disciplinas. E, dentro desta necessidade contemporânea do caminhar por múltiplas zonas de conhecimento, o autor nos apresenta os conceitos de *multidisciplinaridade*⁵⁵, *interdisciplinaridade*⁵⁶ e *transdisciplinaridade*⁵⁷ para esclarecer o recente conceito de *mit-disciplinaridade*.

Professor titular e ex-diretor do IHAC, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, da Universidade Federal da Bahia, onde auxiliou na implantação do Bacharelado Interdisciplinar, o BI, Farias define a mit-disciplinaridade como a aplicação mútua destes três conceitos e afirma que “o conjunto das várias abordagens (multi-inter-trans) [...] não implica, portanto, na extinção das disciplinas, mas num novo olhar sobre as mesmas.” (FARIAS, 2010)

Essa ideia de formação plural do indivíduo - que transita em diversas áreas para, posteriormente, escolher uma especialidade -, sempre acompanhou as mais variadas práticas do teatro amador. Afinal, no cerne da vivência amadora, entende-se o quanto é necessário aprender a fazer aquilo pelo que não se pode pagar.

O ensino do teatro, mesmo no âmbito formal das escolas regulares, tem sido amplamente defendido em sua capacidade de diálogo multidisciplinar, atuando em diferentes áreas do conhecimento e desenvolvendo o indivíduo de maneira múltipla. Mas, ao longo dos

⁵⁴ FARIAS, Sérgio Coelho Borges. *A mit-disciplinaridade como desafio para os profissionais de arte e educação na contemporaneidade*. Salvador, 2010.

⁵⁵ Utilização de conceitos, fundamentos, bases filosóficas, procedimentos e recursos de várias disciplinas numa articulação de saberes diferenciados e supostamente independentes (FARIAS, 2010).

⁵⁶ Elementos de duas ou mais disciplinas são misturados, numa espécie de amálgama, havendo dificuldade de se definir de qual *disciplina* cada qual foi retirado (idem).

⁵⁷ O livre trânsito entre os vários campos do saber, como se não existissem as fronteiras e os territórios que dão nome às especialidades, sejam elas disciplinares ou interdisciplinares (ibdem).

anos, essa prática dialógica entre os vários saberes, que reside na busca do ensino contemporâneo do teatro, não teria sido uma constante da prática amadora?

Segundo o *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, o processo colaborativo consiste na busca da:

Horizontalidade nas relações criativas, prescindindo de qualquer hierarquia pré-estabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação ou qualquer outra. Todos os criadores envolvidos colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles, estando a relação criativa baseada em múltiplas interferências (GUINSBURG, FARIA, LIMA, 2006, p.253).

Embora tenha sido sistematizada a partir da década de 1980, e seja uma espécie de desdobramento dos processos de criação coletiva, a colaboratividade sempre foi uma prática presente nos grupos de amadores que, convivendo com a habitual falta de recursos financeiros para suas montagens, possuíam uma necessidade de capacitação de mão de obra que só poderia ser alcançada pela socialização do conhecimento, o que acabava por formar artistas de teatro com habilidades múltiplas e bastante diversificadas para a feitura de um espetáculo, desenvolvendo uma prática onde todos se ajudam em todas as áreas e, intuitivamente, acabavam por estabelecer um processo formativo *mit-disciplinar*.

Pelo que podemos perceber, a partir da investigação de experiências amadoras, da pesquisa de estudiosos sobre o tema, entrevistas e conversas informais com integrantes de grupos variados de amadores, oriundos de diferentes realidades sócio-culturais, e por nosso próprio convívio e experimentação dentro desta forma específica de se fazer teatro, a pedagogia amadora vem, há anos, se desenvolvendo em duas frentes: a *mit-disciplinaridade* e a *vivência prática*.

Como vimos no capítulo anterior, a relação entre os mestres e aprendizes na prática amadora se dá em uma proximidade muito difícil de alcançar no âmbito profissional, além de se estender por todas áreas. Ao ajudar na construção do espetáculo o participante colabora na realização do cenário, também auxilia na montagem e operação de luz, contribui para a feitura do figurino, confecciona os adereços e assim por diante. Mas podendo se dirigir, diretamente, ao responsável por cada área, além de ser instigado a propor soluções para cada uma delas. É comum que, nos grupos de amadores, a curiosidade seja a grande determinante da área técnica na qual o iniciante deverá seguir.

Neste processo de explosão das diferentes fronteiras do fazer teatral, os grupos amadores atuam - encarando as diferentes áreas como disciplinas - *multi*, *inter* e

transdisciplinarmente e, apenas em raríssimos casos o embasamento teórico acompanha o aprimoramento empírico. Aliado à mit-disciplinaridade, o amador tem a seu favor a prática.

Acreditamos na capacidade pedagógica de uma metodologia calcada nas bases da prática do teatro amador, em uma configuração do ensino de teatro que possibilite uma ampla investigação por parte de seus participantes, e que atue na prática laboral do cotidiano teatral. Ao observar mais atentamente as transformações do teatro contemporâneo, é possível perceber, cada vez mais presente, o artista plural, com múltiplos conhecimentos:

Como um músico ou um pintor, o ator é considerado um compositor que sistematiza procedimentos quando planeja, combina, constrói e executa sua partitura de ações. Funcionando como modelo de um novo homem de teatro, criador do projeto estético, mestre dos instrumentos de atuação, autor de partituras em que saber e fazer se harmonizam, ele deve aliar inteligência prática à inventividade teórica. (...) como o criador que unifica as atividades fracionadas do espetáculo, tornando-se o centro intelectual do trabalho teatral: adapta o texto, dirige e interpreta, além de conceber cenários e figurinos (FERNANDES, 2010).

Cada vez mais habitam nossos palcos artistas com habilidades diversas, capazes de protagonizarem o espetáculo de hoje, operar a luz no de amanhã, dirigir a próxima montagem, conceber o figurino da seguinte e assim por diante. A partir desse formato que, originalmente, sempre se deu pela cooperatividade dos teatros de grupo, não poderíamos dizer que o princípio do teatro amador está assumindo um papel de alta relevância neste jogo de invenções, re-invenções, signos e re-significações pelo qual o teatro se vê obrigado a passar periodicamente para se manter vivo?

Dentro deste processo de constante transformação da prática teatral, acreditamos estar vivendo um outro momento particular: Este momento onde o teatro passa a tratar suas diferentes áreas de forma independente, ainda que interligadas. O reconhecimento do valor autoral de luz, cenário, figurino, maquiagem, sonoplastia, etc. faz com que o espetáculo possa ser encarado de forma múltipla, onde resta ao ator - apenas uma parte desse todo, multiplicar-se para agir em cada área.

Aqui se chega a um ponto de fundamental importância para nossa pesquisa: onde buscar o conhecimento das diversas áreas do fazer teatral quando os processos de formação estruturam-se de forma compartimentada? Como formar e oferecer ao mercado contemporâneo, tanto do entretenimento quanto do ensino formal, o profissional plural?

Que outra fonte poderíamos ter que nos mostrasse, na prática, como formar um agente de teatro conhecedor de várias áreas? A metodologia aplicada no teatro amador de forma

intuitiva, serviria a uma prática de ensino sistematizada? Qual a importância do teatro amador na formação de um artista do teatro contemporâneo? Segundo Sérgio Farias,

Um dos desafios que se apresentam para os que se situam no campo profissional da arte-educação (e nesse sentido estou me referindo às artes de modo geral, as visuais, audiovisuais, teatrais, corporais, performáticas, circenses, musicais...) é a forma de definir e de lidar com a mit-disciplinaridade (FARIAS, 2010, p.1).

Não seria, talvez, a investigação dos métodos intuitivos de ensino do teatro de amadores um caminho para o aperfeiçoamento e completa utilização das práticas *multi*, *inter* e *transdisciplinares* dentro do ensino de teatro? Investigando a prática teatral vigente, poderíamos supor que, objetivando ao desenvolvimento de uma metodologia de ensino do teatro que contemple a formação global do artista há, no teatro contemporâneo a forte presença de características oriundas do teatro amador?

O desenvolvimento de uma metodologia de ensino plural do teatro como forma de diálogo com sua prática atual e o desejo de participar do diálogo que se trava acerca da relação teoria/prática no ensino de teatro, estendendo este limite para uma nova forma de pensar a relação amador/profissional, é parte de nosso objetivo enquanto contribuição acadêmica e para com a prática teatral, seja ela profissional ou amadora. Segundo Flávio Desgranges:

A escritura cênica passa a ser compreendida como uma prática artística não mais necessariamente comandada pela lógica do texto escrito, pois os elementos de linguagem conquistam total independência na configuração de um palco polifônico, em que várias “vozes”, vários elementos de linguagem se manifestam, cada qual a seu modo, e se relacionam na estruturação do discurso teatral (DESGRANGES, 2006, p.35).

O formato de multiplicidade de competências das ações cotidianas de grupos amadores não é algo que se possa deixar de investigar na busca pelo pensamento de uma metodologia de ensino do teatro. Desgranges também afirma que “O texto deixaria de ser o principal aspecto da cena, e todos os elementos de linguagem poderiam contribuir igualmente para apresentar teatralmente um acontecimento aos espectadores” (idem). Ora, na ativa troca de eixos centrais da prática teatral, chegou-se ao instigante estágio da igualdade de fala. Cada área do teatro tem seu espaço e sua importância reconhecidos e se, dentro deste novo panorama, o texto não é mais importante que a luz, porque seria a formação do ator mais importante que a do iluminador? Não tendo mais o texto um papel de destaque, porque manter o principal foco da formação teatral no ator? Lembrando ainda que, a própria formação do

ator, já possui fracionamentos: Corpo, voz, estudo de textos e uma série de outras habilidades específicas como, por exemplo, a capoeira.

Observamos ainda a importância do teatro colaborativo para o processo de desenvolvimento de uma metodologia de ensino do teatro, pela presença do verbete *Coletivo (processo)* no *Léxico de pedagogia do teatro*, com organização de Ingrid Dormien Koudela e José Simões de Almeida Júnior (2015, p.31). Segundo cremos, a inserção deste processo de criação em um dicionário voltado para termos específicos da pedagogia do teatro estabelece, de forma definitiva, sua relevância enquanto processo formativo.

Uma outra questão que precisa ser considerada ao tratar do ensino de teatro é a relação teoria/prática. Segundo Sergio Farias, educador que durante toda sua trajetória busca uma articulação harmônica entre as duas formas de aprendizado:

Aprender arte por meio apenas da linguagem e da palavra, envolvendo a questão da lógica, da articulação e dos símbolos é algo muito parcial. Não que a parte da habilidade mental deva ser eliminada. No fazer artístico as capacidades do ser humano estão presentes, são articuladas e acontecem todas ao mesmo tempo, variando o grau de intensidade. Portanto, o aprender fazendo é uma característica da produção do conhecimento em Arte (FARIAS, 2006. p.57).

De alguma forma, calcamos nossa proposição em uma dimensão histórica e holista, através da qual a iniciativa teatral, mesmo no âmbito do ensino formal, possa oferecer um conhecimento totalizante e interconectado, que encontra ressonância, por exemplo, na estruturação do curso de interpretação em artes cênicas da Unicamp:

A intenção do curso é restabelecer o vínculo entre os elementos e a totalidade do ensino teatral, rompida pela especialização e compartimentação do saber em disciplinas estanques. Busca-se compreender o ator como um artista cênico, em relação dialógica constante com o todo teatral que, por sua vez, insere-se na realidade social mais geral (FERNANDES, 2010. p.202).

Na busca de atestar a relevância desta investigação, vamos trazer os processos metodológicos dos grupos de amadores que foram fundamentais na formação dos sujeitos investigados nesta pesquisa: o do Colégio Arte e Instrução que, desenvolvido por um renomado educador, Ernani Figueiredo Cardoso, e apoiado na prática de reconhecidos artistas, foi responsável pela visibilidade e aprimoramento que levaram André Villon ao teatro profissional; e o processo pedagógico do Elenco Teatral Amantes da Arte que, elaborado de maneira totalmente intuitiva, também levou ao profissionalismo alguns artistas, e acabou por garantir uma atividade sistemática do grupo por trinta e nove anos.

IV.I - UMA PROPOSIÇÃO PEDAGÓGICA

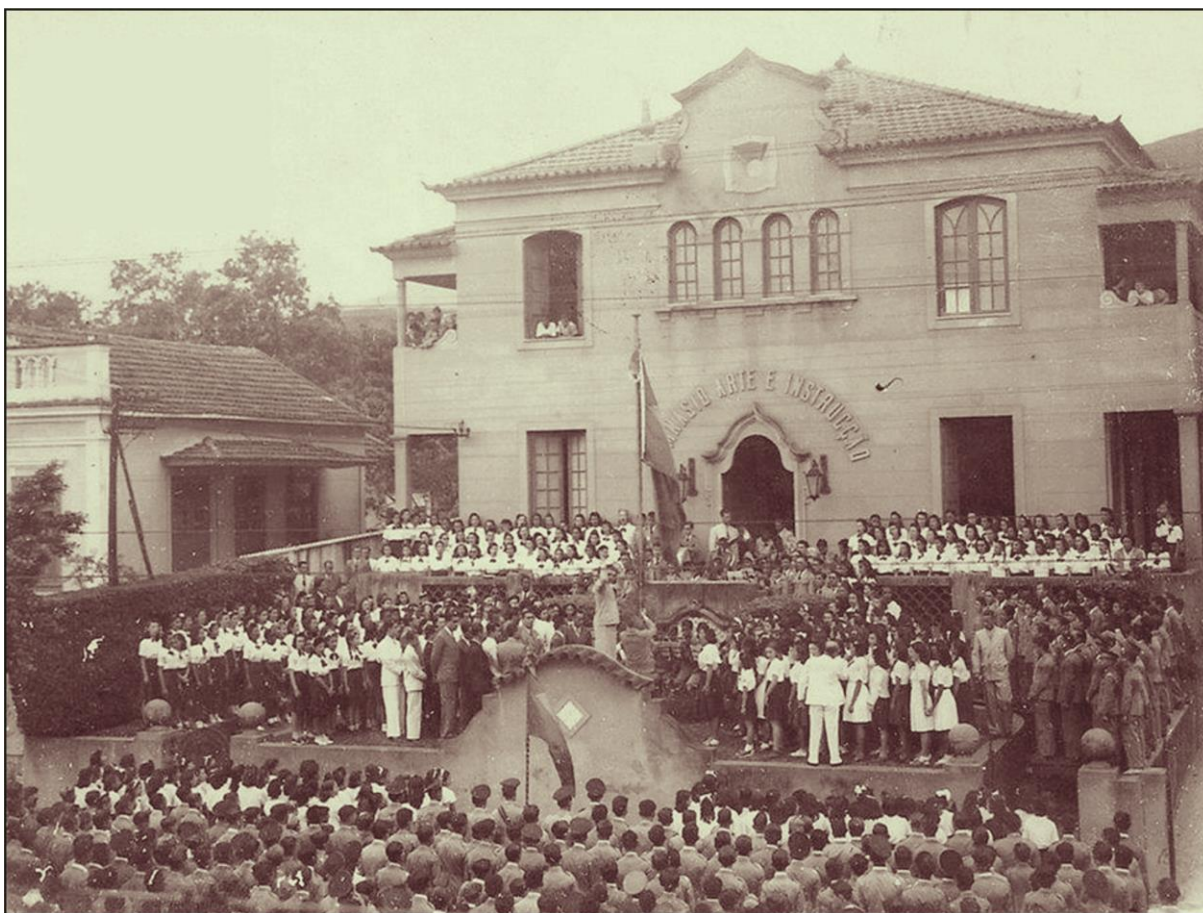


Imagem 52: Colégio Arte e Instrução durante uma solenidade do dia da bandeira, na década de 1950
 Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/caminhosdecascadura/>> acesso em: 12 jun. 2017

Fundado em 1905 pelo Educador Ernani Figueiredo Cardoso⁵⁸, em Cascadura, o Colégio Arte e Instrução possuía uma clara proposta de diálogo com diferentes manifestações de educação e cultura. Além de ter sido o primeiro colégio ginasial do subúrbio carioca, podemos intuir que o Arte e Instrução, ao propor ações para além do ensino formal, tornou-se uma referência para os pais que - fosse pela qualidade dos profissionais envolvidos, pela proposta pedagógica ali aplicada, ou mesmo pelo prestígio de seu fundador, que foi vereador e deputado federal -, queriam ver seus filhos em um dos mais famosos colégios da cidade. O

⁵⁸ Ernani Figueiredo Cardoso nasceu no dia 1º de janeiro de 1888. Em 1905, com apenas 17 anos, estudante do Colégio Pedro II, fundou o primeiro colégio ginasial do subúrbio, o Colégio Arte e Instrução (que funcionava na casa onde ele morava em Cascadura), na rua que após a sua morte (17 de fevereiro de 1950), passou a se chamar Avenida Ernani Cardoso, em homenagem a ele pelos seus feitos marcantes para esta região. Foi vereador distrital, ocupando o cargo de presidente da casa entre os anos de 1934 e 1937, em 1946, foi eleito Deputado Federal e naquele mesmo ano exerceu o cargo de Secretário do Interior e Segurança da Prefeitura do Distrito Federal. No ano de 1986, ele recebeu da Prefeitura o título de Cidadão Benemérito do Município do Rio de Janeiro, pelos relevantes serviços prestados à educação e à cultura do país (Fonte: <https://www.facebook.com/CascaduraCaminhosDoSuburbio/posts/653360821368714> - Acesso em: 13/06/2017)

professor Ernani Cardoso, respeitado e influente, promovia o colégio de forma intensa, tornando-o presença constante nos jornais de maior circulação da cidade, e chegando a fazer, com seus professores como júri, uma versão da “Hora dos Calouros”, um dos programas de rádio de maior audiência da época, dentro do colégio e com a presença do próprio Ary Barroso, famoso apresentador do programa na rádio Tupy.

Não é difícil imaginar a importância que teria para o Sr. Victor Villon, herdeiro de uma das oligarquias santacruzenses, ver seu filho mais novo matriculado em tal instituição. Talvez, o que ele não tivesse se dado conta, até então, era que a proposta educacional do Arte e Instrução, cuidadosamente preparada para seduzir diretamente aos alunos, possuía uma característica que acabou por se tornar, talvez, o principal interesse do menino André naquele estabelecimento de ensino: as atividades extracurriculares. Estas podiam ser grandes feiras de ciências, festivais de música, exposições de artes, excursões, além da manutenção de um coral, que chegou a gravar um LP⁵⁹ em 1964.

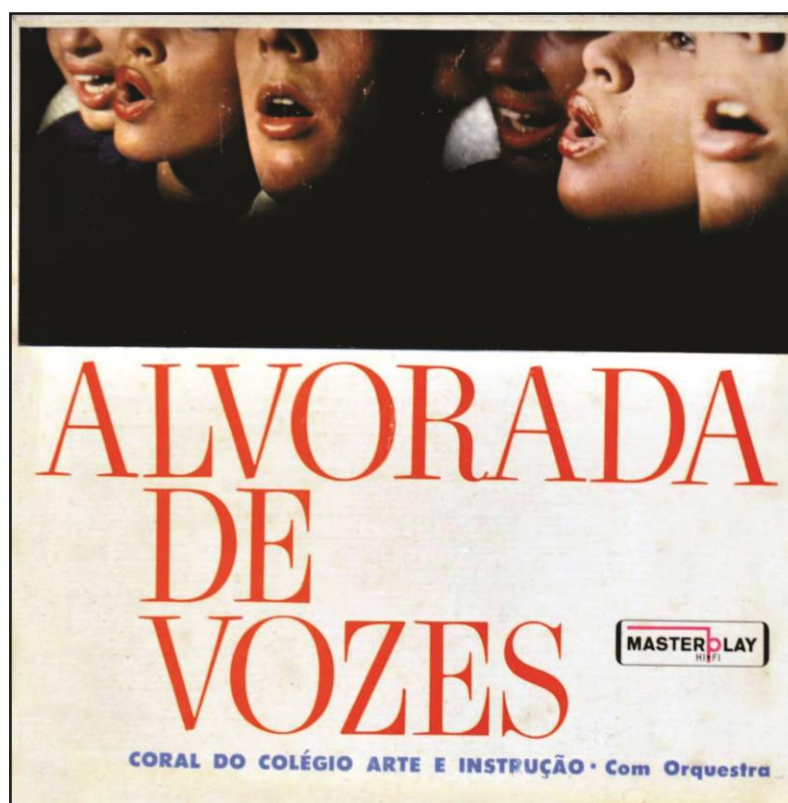


Imagem 53: Capa do disco lançado pelo coral do Arte e Instrução em 1964 - Acervo Fernando França Leite

Havia, ainda, uma banda de música, o grupo de teatro e, surpreendentemente, até mesmo uma equipe de corridas automobilísticas era mantida pelo colégio. Este grande

⁵⁹ Long Play - mídia desenvolvida na década de 1940 para reprodução musical que utilizava um composto plástico chamado vinil. Perdeu espaço no início dos anos 2000 para uma nova mídia, o CD.

número de atividades extracurriculares nos permite intuir que, ao chegar ao Colégio Arte e Instrução, o discente encontrava, além das matérias formais, um sem número de atividades lúdicas, de pesquisa, esportivas, intelectuais e artísticas que, diferente da grande maioria de instituições formais de ensino, tornavam o ambiente extremamente prazeroso e atrativo.

Vale ressaltar que estas atividades eram elaboradas não apenas como uma reunião de alunos em uma das salas do colégio, mas como grandes eventos: comemorações no auditório, no ginásio de esportes ou, não raramente, fora do colégio, sempre com cobertura da imprensa e a presença de pessoas ilustres. Este procedimento foi constante no Arte Instrução mesmo depois da morte de seu fundador, em 1950; nos anos de 1980, por ocasião da inauguração do departamento de ciências biológicas, o colégio recebeu a visita do então presidente da FIFA, João Havelange.

Ainda que nossa pesquisa não nos tenha permitido identificar uma metodologia sistematizada na prática diária do Colégio Arte e Instrução, e apesar da falta de fontes inquestionáveis de informações mais detalhadas sobre a época de seu funcionamento, elencaremos pontos de atuação que apontam para a importância dispensada ao ensino das artes cênicas naquela instituição.

Inicialmente, destacamos a construção de um teatro de 600 lugares, fato que já anuncia o apreço com o qual o ensino do teatro foi tratado ali. A proximidade da inauguração do espaço foi assim anunciada no *Jornal do Brasil* de 21 de novembro de 1933:

O Ginásio Arte e Instrução, uma das organizações de ensino superior que bem pode servir de padrão para os estabelecimentos congêneres do país, vai inaugurar nos primeiros dias de Dezembro, o teatro escolar. Não medindo esforço, o seu diretor, o juiz Dr. Ernani Cardoso [...] mandou construir contíguo ao Colégio, um teatro com capacidade para 600 pessoas (JORNAL DO BRASIL, 1933, p.16).

O *Jornal do Brasil* também destacava uma proposta de ensino que defendia a pedagogia da aprendizagem pela prática - a exposição dos alunos ao convívio com as diferentes áreas do fazer teatral, possibilitava a formação de agentes de teatro com um conhecimento que ia além da interpretação -, observando que a troca de saberes se dava através do acompanhamento e orientação de um renomado profissional, o Senhor J. F. Machado, o “Machadinho” que, além de artista plástico, carnavalesco de diversos blocos da Zona Norte e cenógrafo de grupos de amadores, também era o ensaiador do *Grêmio Castro Alves*:

É bem verdade haver ali um artista a dirigir. O “Machadinho”. Esse artista que pertence aos subúrbios, onde seu nome aparece na história dos teatros de amadores, nos anais de Momo, firmando magistrais trabalhos de cenografia. “Machadinho” fez dali uma outra dependência de ensino do Ginásio. Isto é, uma sessão anexa de desenho, onde ele transmite aos alunos os segredos de sua arte auridos num porfilar de anos de experiência (Ibdem).



Imagem 54: Teatro do Colégio Arte e Instrução na década de 1970

Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/caminhosdecascadura>> Acesso em: 13 jun. 2017

Esta configuração de ensino era a mesma, como dissemos no capítulo anterior, que André Villon replicava com os seus alunos no Grêmio Procópio Ferreira, em Santa Cruz. Embora não tenhamos encontrado uma referência objetiva sobre o fato, é possível que ali, na agremiação da Zona Oeste do Rio de Janeiro, os cenários e adereços ficassem a cargo de Antônio Nicolau Jorge, santa-cruzense e membro do grupo dos treze, e também fundador do Grêmio Procópio Ferreira, que aparece como cenógrafo e maquinista no programa de *O Bobo do Rei*, de Joracy Camargo em 1935, ao lado de Ernayde Cardoso, filha do professor Ernani, que por sua vez aparece em diversos programas como cenógrafa, maquinista, eletricitista e contra-regra, confirmando a tendência de formação múltipla do grupo de amadores do Ginásio Arte e Instrução, o Grêmio Castro Alves.

No dia 02 de dezembro de 1933 - inauguração do teatro com a estreia da revista *Saibam Todos*, escrita por Barbosa de Moraes e “Machadinho” e musicada por Domingos Raymundo -, o *Jornal do Brasil* trazia outro registro da aplicação de uma pedagogia que valorizava o aprendizado através da prática:

O guarda roupa foi confeccionado por diversas alunas, sob a direção de D. Sylvana Moneró. A orquestra é composta, na sua maior parte, de alunos e obedecerá a direção de um ex-aluno, o maestro regente Domingos Raymundo, uma das figuras de maior expressão no novo mundo artístico (JORNAL DO BRASIL, 1933, p.13).

André Villon, em algum momento, começou a se destacar como uma espécie de primeiro ator da companhia, chegando a ter sua foto estampada na capa do programa do espetáculo *O Bobo do Rei*, de Joracy Camargo, e também em matéria do *Jornal do Brasil* sobre a estreia em 5 de outubro de 1935, ali, junto a de Diva Lima, ilustrando a matéria. O ator, então com vinte e um anos de idade e nove anos de carreira amadora, já estava alcançando algum destaque.

Os programas dos espetáculos são uma prova do cuidado e respeito com qual eram tratadas as montagens no Grêmio Castro Alves, do Colégio Arte e Instrução, além de nos fornecer algumas pistas de sua metodologia. Podemos perceber, por exemplo, pelo programa de *O Bobo do Rei*, que havia uma cuidadosa organização no cronograma de montagens, visto que o espetáculo seguinte já estava sendo anunciado. Identificamos também o destaque dado a André Villon pela grafia de seu nome, todo em letras maiúsculas.

As horas
(Problema)

Digam nos que horas são neste momento, visto que há 40 minutos, passavam das 10 horas, 3 vezes tantos minutos quantos minutos faltam agora para uma hora?

A mentira é tão fecunda que basta uma só para produzir mil — *Goldoni*.

Perguntado um filósofo, qual era a coisa que no mundo mais depressa envelhecia, respondeu: — O benefício recebido.

Confesso que depois que me vinguei, não me considero mais feliz: e sinto bem que a esperança da vingança satisfaz mais do que a própria vingança. — *Montesquieu*.

São levados, por aeroplano, todos os anos, para Londres afim de satisfazer o apetite dos gastrônomos londrinos, 2.000.000 de caracóis.

Será o metro, exatamente a decimilionesima parte do quarto do meridiano terrestre?

Foi segundo esse valor rigoroso que se construiu o padrão do metro. Mas segundo as medidas geodésicas modernas, a decimilionesima parte do quarto do meridiano terrestre é maior do que o padrão, cerca de 0,0002.

A raça humana de maior estatura parece ser a dos shilluk, vulgarmente conhecidos pelos homens cegonhas. Vivem na África e têm de altura, em média, 1^m,98. Chamam-lhes cegonhas porque descaçam, como as cegonhas, sobre um pé, quando estão cansados.

PROGRAMMA

O BOBO DO REI

Comedia em 3 actos de Joracy Camargo

PERSONAGENS:

<i>Americo</i>	<i>Moacyr Corrêa</i>
<i>Joanna</i>	<i>Thalia F. Guedes</i>
<i>Pinguim (Aristides)</i>	ANDRÉ VILLON
<i>Alberto</i>	<i>Newton Woolf</i>
<i>Paulo</i>	<i>Edmundo Medeiros</i>
<i>Elza</i>	<i>Diva M. Lima</i>
<i>Mme Larouse</i>	<i>Regina Falcão</i>
<i>Picolé (Eiça)</i>	<i>Mary de Carvalho</i>
<i>Joaquim</i>	<i>Emilio Stein</i>
<i>Constancia</i>	<i>Maria Carmen</i>
<i>Zezé</i>	<i>Julio Lessa</i>
<i>Maria da Graça</i>	<i>Inayá Vieira</i>
<i>Ruth</i>	<i>Lygia J. Bandeira</i>
<i>Lulú</i>	<i>Oswaldo Motta</i>

Ação — District Federal, 1929.

Ponto: Olegario Ribeiro — Contra-regra: Jacyr Moraes.

Ajudantes: Roberto Stein e Jayr Jannuzzi.

Direção scenica: J. F. Machado — Scenographia e machinaria: Ernayde Caydoso e Antonio N. Jorge.

Ajudantes: Constantino Ferreira, João Jorge, Roberto Pimenta, João Mendes e Carlos Palma.

Adeços: Jonathas de Castro — Acompanhamentos musicas: Maestro Domingos Raymundo, Maria Isabel e Alfredo Silva.

A seguir: "ONDE ESTÁS FELICIDADE"

Comedia de Luiz Iglesias

O mais antigo documento que se possui sobre os conhecimentos anatomicos da humanidade, parece ser o «*Ayurcedas*», livro sagrado dos indús, com mais de 3.000 annos, e que foi traduzido, em 1844, por Hessler. Para o aulor, os ossos do corpo são em numero de 600; as articulações 210; os tendões 900; os musculos 400 e 700 vasos sanguineos.

O lado esquerdo do rosto humano, é, geralmente, mais bonito e mais symetrico do que o direito.

Os vagalumes são como as mulheres. Enquanto permanecem modestamente na sombra, seu brilho nos deslumbra; quando pretendem exhibir-se em pleno dia perdem todo o valor, porque seus melhores dotes desapparecem e só se vêem seus defeitos.

Querer... não é poder

Um credor apresenta-se em casa do seu devedor.

— Venho ver — diz elle — se o senhor me quer pagar aquella dividasinha...

— Sim!... Então não havia de querer?

— Eslimo-o bastante, porque hoje, fazem mais falta do que nunca.

— O peor é que quero... mas não posso.

O grande poeta inglês Milton, que, como se sabe, era cego, casou-se pela 3.^a vez com uma mulher muito formosa, porem, de genio forte, alivo e caprichoso; a proposito do qual, lhe disse, um dia, Lord Buckingham: — Na verdade, possuis uma verdadeira rosa.

— Não o posso julgar pelas côres, — respondeu-lhe o poeta: todavia, Milord, sinto-o bem pelos espinhos.

Imagem 55: Parte interna do programa de *O Bobo do Rei*, de Joracy Camargo, em 1935 montado pelo Grêmio Castro Alves, do Colégio Arte e Instrução - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon

IV.II - UMA PEDAGOGIA INTUITIVA

Por diversas vezes, neste trabalho, destacamos a formação militar de Moacyr Teixeira, diretor do Elenco Teatral Amantes da Arte. Esta observação se dá em função da grande disparidade que se pode perceber entre a formação sensível de um agente artístico, autor e diretor de teatro estimulado a intuir, a imaginar, a criar livremente e o treinamento do policial militar, via de regra prático, tático, físico e programado para não desviar do racional.

Claro que não é uma exclusividade do ETAA ter um diretor ou membros do grupo com formação militar: Eugenio Barba, fundador do Odin Teatret, “ao completar o ensino médio no colégio militar de Nápoles (1954), abandonou a ideia de embarcar em uma carreira militar seguindo os passos de seu pai.”⁶⁰ Mas para Barba, a escola militar, embora também tenha surgido como uma espécie de tábua de salvação no momento da morte de seu pai, pôde ser deixada para trás quando, aos dezoito anos, começou a tomar as rédeas de sua vida e a fazer suas próprias escolhas. Ingressou no curso de direção da Escola Estadual de Teatro de Varsóvia - que abandonou um ano depois, ao encontrar seu grande mestre Jerzy Grotowski -, viajou para a Índia para estudar Kathakali, experimentou-se no fazer teatral e, tão logo foi possível, fundou um dos mais importantes laboratórios de teatro do mundo.

Para Moacyr Teixeira foi completamente diferente: já adulto, casado e com três filhos pequenos (ainda viriam mais dois de um segundo casamento), o militarismo entrou em sua vida quando ele já não tinha mais escolha. Tornou-se uma tábua de salvação que não poderia ser deixada para trás. Sem opções, a polícia militar tornou-se sua vida. Mas, àquela época (década de 1960), a profissão de policial militar no Rio de Janeiro não era tão estigmatizada quanto nos dias que correm e, talvez hoje, pelo claro embrutecimento da sociedade e, conseqüentemente da polícia, as fronteiras entre a formação sensível e o treinamento militar estejam ainda mais alargadas.

Em *O Desafio da Formação do Policial Militar do Estado do Rio de Janeiro: Entre o Modelo Reativo e o Contingencial* (2010), Marcio Pereira Basilio, policial militar do Estado do Rio de Janeiro, informa que:

Os policiais revelaram que, em função da falta de um referencial teórico adequado no programa de treinamento, muitos se sentiram inseguros para atuarem de forma eficiente no serviço policial. Acredita-se que, em virtude dessa deficiência na formação, há uma dificuldade de atuar em localidades onde o poder aquisitivo é maior, o que não se verifica nas comunidades carentes, de acordo com as percepções que emergem das entrevistas (BASÍLIO, 2010, 86 - Grifo meu).

⁶⁰ Fonte: <http://www.odinteatret.dk/about-us/eugenio-barba.aspx> - acessado em: 28/07/2017

Ora, se os policiais se sentem inseguros para atuar nas áreas mais nobres da cidade porque sentem falta de um maior aporte *teórico* durante a formação, mas esta dificuldade não se apresenta nas áreas mais carentes, não podemos intuir que esta sensação esteja diretamente ligada ao fato de se tratar de uma população com maior acesso à educação e, conseqüentemente mais esclarecida, o que pode levar estes policiais a temerem questionamentos durante suas abordagens e mesmo qualquer tipo de ação direta contra atuações abusivas, como denúncias públicas e processos judiciais?

O desconhecimento de seus direitos pela falta de acesso à educação, não torna a população das classes mais baixas suscetível a uma ação brutalizada e mesmo abusiva por parte de policiais que se reconhecem mal preparados para agir nas áreas nobres?

Observando que o desejo por um material *teórico* mais adequado pode ser entendido como uma necessidade de compreender com mais exatidão os direitos e deveres de sua função ou, compreender os seus limites, somos levados a crer que esses policiais que não acreditam que lhes falte apuro teórico para agir com populações carentes, reforçam o tratamento embrutecido que é dedicado às áreas mais pobres, aos arredores e subúrbios mais afastados do centro da cidade, como Santa Cruz, e desde sua formação.

Mesmo cientes de que o treinamento militar de Moacyr Teixeira se deu na década de 1960, época bem menos desumana que a desta pesquisa e dos dias que correm, é fato que as desigualdades sociais e, conseqüentemente, os tratos diferenciados por parte do poder público são anteriores a isto, donde concluímos que a prática formativa do policial militar, já na época de Moacyr Teixeira, deveria guardar características de algum embrutecimento e segregação. Mas, de toda maneira, é possível que ela tenha sido importante no que tange as questões de disciplina e estratégias de ação propostas por Moacyr Teixeira para o ETAA.

De toda forma é certo que ele conseguiu construir um caminho diferente do que seria o normativo, o preparado pela estrutura social estabelecida para a população da Zona Oeste, comumente deixada de lado pelos poderes público e privado. E o fez de duas formas distintas: a primeira por sua origem e, a segunda, por sua formação profissional. Moacyr Teixeira tornou-se aquele sujeito que Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano*, chamou de inventor de “trilhas nas selvas da racionalidade funcionalista” (CERTEAU, 2008, p.97). Comparando esta produção do diferente dentro de um espaço pré-estabelecido às “linhas de errância”⁶¹ de Deligny, Certeau afirma que:

⁶¹ Utilizando a cartografia como processo de organização de seu trabalho com crianças autistas, Fernand Deligny definiu as linhas de errância como o agir autista. Aquilo que nos escapa por estar à margem dos padrões conhecidos de linguagem e interação.

Essas “trilhas” continuam heterogêneas aos sistemas onde se infiltram e onde esboçam as astúcias de interesses e de desejos *diferentes*. Elas circulam, vão e vêm, saem da linha e derivam num relevo imposto, ondulações espumantes de um mar que se insinua entre os rochedos e os dédalos de uma ordem estabelecida (CERTEAU, 2008, p.97).

Assim foi a trajetória de Moacyr Teixeira e, conseqüentemente, a do Elenco Teatral Amantes da Arte. Durante trinta e nove anos buscando se desviar de labirintos e fugir das estruturas estabelecidas, objetivando uma forma de se colocar no seu tempo e no seu espaço.

Diferente, por exemplo, do processo de construção de *O Tablado* onde - embora não se possa jamais negar o trabalho extremamente valioso de seus fundadores⁶² (e, em especial Maria Clara Machado, sua grande idealizadora e responsável pelo estabelecimento de seu método de trabalho e ensino) -, é preciso reconhecer sua condição extremamente favorável: filha do renomado escritor Aníbal Machado, um dos mais influentes agentes da cultura de sua época - fundador de diversos grupos de alta relevância como o *Teatro Experimental do Negro* e *Os Comediantes*, como já dissemos anteriormente -, além de conviver com artistas e intelectuais das mais variadas áreas, Maria Clara teve, como ela mesma relata, uma série de oportunidades jamais imaginadas para um policial militar de Santa Cruz: “Eu tenho 32 anos de teatro. No princípio da minha carreira eu não saía de teatro, inclusive fui à Europa, fui ao teatro em Londres, Nova Iorque, fiquei um ano em Paris estudando teatro, vi teatro à beça” (MACHADO, 1986, p.25).

Esta diferença social foi determinante para a definição dos caminhos que seriam percorridos pelo ETAA e pelo O Tablado. Segundo o sociólogo francês Pierre Bourdieu os indivíduos incorporam, inconscientemente, as estruturas sociais estabelecidas nas quais estão inseridos e, de tal forma introjetam esses padrões, que acabam por reproduzi-los em sua vida cotidiana. É o que ele chamou de *habitus*. E, aliada a este conceito, está a ideia dos *efeitos de lugar*, em que Bourdieu afirma que “o espaço é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce, e, sem dúvida, sob a forma mais sutil, a da violência simbólica como violência desapercibida” (BOURDIEU, 2008, p.163). Segundo o autor:

As grandes oposições sociais objetivadas no espaço físico (por exemplo, capital/província) tendem a se reproduzir nos espíritos e na linguagem sob a forma de oposições constitutivas de um princípio de visão e de divisão, isto é, enquanto categorias de percepção e de apreciação ou de estruturas mentais (BOURDIEU, 2008, p.162).

⁶² Aníbal e Maria Clara Machado, Antonio Gomes Filho, Carmem Sylvia Murgel, Carlos Augusto Alves dos Santos, Eddy Rezende, Edelvira e Déa Fernandes, Isabel Bicalho, João Sérgio Marinho Nunes, João Augusto de Azevedo Filho, Jorge Leão Teixeira, Martim Gonçalves, Marília Macedo, Oswaldo Neiva e Stélio Emanuel de Alencar Roxo. Fonte: <http://otablado.com.br/o-tablado/historia/> - Acessado em 30/07/2017

Essas “oposições sociais” que se objetivam no espaço físico das quais fala Bourdieu, podem ser claramente observadas ao compararmos Santa Cruz, distante 65km do centro e a Gávea, um dos bairros mais tradicionais da Zona Sul. As dificuldades de acesso à cidade e a ausência do poder público nos subúrbios mais distantes do centro já apresentadas neste trabalho, ilustram a afirmação do sociólogo francês que afirma que:

A proximidade no espaço físico permite que a proximidade no espaço social produza todos os seus efeitos facilitando ou favorecendo a acumulação de capital social e, mais precisamente, permitindo aproveitar continuamente encontros ao mesmo tempo casuais e previsíveis que garante a freqüência a lugares bem frequentados (BOURDIEU, 2008, p.164).

Já em *A economia das trocas simbólicas*, o autor chama atenção para uma prática impossível para o ETAA - sem qualquer capital social -, mas totalmente dentro do ambiente onde nasce *O Tablado*: a independência na produção, e sua instauração dentro do que ele chama de “sociedades de admiração mútuas”, onde podemos considerar o próprio Aníbal Machado e os influentes amigos que frequentavam sua casa como o primeiro círculo de observação e crítica da produção de Maria Clara Machado.

A sua independência criativa identifica-se a partir do momento que:

Pode-se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder de que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento (BOURDIEU, 2007, p.106).

Enquanto Maria Clara Machado teve a possibilidade de estudar teatro, no momento em que o desejou (“de repente me deu uma vontade de estudar fora e aproveitei uma bolsa que recebi do governo francês, passei um ano na França, estudando teatro, foi quando voltei que fundei o Tablado” (MACHADO, 1986, p.18)), Moacyr Teixeira foi descobrindo o que e como fazer “na marra”, como diz o personagem Fernando, diretor do espetáculo que está sendo montado em *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri.

Podemos perceber os traços da formação buscada por Moacyr Teixeira nos poucos livros que conseguiu, até mesmo através de seu vocabulário, que revela uma prática teatral baseada em convenções antigas, em que o palco era dividido em nove áreas (esquerda alta, média e baixa, centro médio, alto e baixo e direita alta, média e baixa)⁶³ ou, ainda utilizava-se

⁶³ Olhando-se da platéia para a cena (posição em que ficava o ensaiador) obtinham-se três setores: esquerdo, centro, direito. (...) chegava-se a outro critério classificatório: alto (o fundo do palco), centro e baixo (o plano

o ponto, técnicas encontradas em livros como *Técnica Teatral*, de Otávio Rangel, por exemplo, cuja primeira edição data de 1949.

Na aplicação da pedagogia que desenvolveu, uma das frases mais repetidas por Moacyr Teixeira era: “O que forma o ator é o palco”. Ela define muito bem sua visão da necessidade de uma pedagogia prática do ensino do teatro; prática essa que, no método desenvolvido e aplicado por ele, abarcava, além da interpretação, cenografia, figurino, iluminação, maquiagem e todas as outras áreas das atividades do Elenco Teatral Amantes da Arte que fossem necessárias: limpeza e arrumação dos espaços, produção e colocação de material de divulgação, bilheteria, adereços, ponto⁶⁴, etc.

Esta metodologia, construída de modo intuitivo, era alternada entre apontamentos teóricos e proposições práticas, que seguiam uma sequência de observação, acompanhamento e, por fim, de experimentação. Os módulos das disciplinas eram compostos por Teoria, Prática e Técnica: o módulo teórico era aplicado por Moacyr Teixeira.

Autodidata, sem qualquer formação acadêmica ou mesmo experiência anterior como docente, ele foi buscar conhecimento a partir da leitura em bibliotecas, até que resolveu que precisava de aprofundamento e escreveu uma carta para a Secretaria de Cultura e outra para a própria Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, solicitando material sobre teoria teatral. Aproximadamente quatro meses depois de enviadas as cartas, chegaram por volta de vinte livros em sua casa, enviados pela SBAT. Esta foi a base teórica do ETAA.

No curso de formação geral em teatro do Elenco Teatral Amantes da Arte, as aulas eram ministradas da seguinte forma:

História do Teatro - Eram aulas ministradas a partir de apostilas elaboradas pelo próprio diretor, Moacyr Teixeira. Algumas daquelas apostilas poderiam possuir interpretações questionáveis no âmbito da pesquisa, mas nada que chegasse a desabilitar o

mais próximo da ribalta). Da multiplicação da largura pela profundidade resultavam nove posições, que se costumava numerar (PRADO, 1988. p.16).

⁶⁴ O «suggeritore» do Teatro italiano. O sugeridor. Penso que esta denominação é mais consentânea com a função deste Auxiliar-de-cena, porquanto não é ele obrigado a ler toda uma peça para ser repetida pelos atores, que a devem ter decorado; mas, sim, a acompanhar, na mesma, a representação, acudindo-lhes por instinto (sua condição precípua) sempre que previr uma hesitação, uma falha de memória. Sob a cúpula tradicional (a Concha do Molusco, segundo Augusto Garraio), invisível ao público e para o ator convencionalmente inexistente; tem, todavia, vida latente e, como vimos, justificada. É ainda de seu mister a execução de certos ruídos imediatos que completem a violência de um gesto ou venham de objeto que esteja em Cena, à vista da Platéia. Exemplifiquemos: o estalo de uma bofetada; um toque de telefone, etc. Tem também a seu cargo os sinais para a cabine elétrica nas alterações da luz; os que previnem o Cortineiro do momento em que deve abrir ou fechar as Cortinas e cerrar o Velário; os que são dados à Varanda para baixar ou subir os Telões e Comodins e descer o Pano-de-Boca nos finais dos atos, quando estes, como nas operetas e revistas, mágicas ou melodramas, burletas ou «vaudevilles», não dependam de situação musical, o que, em tal caso, está afeto ao Maestro-Regente. É ainda o Fiscal da Cena durante a representação, dando, de todas as falhas verificadas, ciência ao Diretor-de-Cena (RANGEL, 1954, 73-74).

valor de seu conteúdo para um grupo de iniciantes sem qualquer conhecimento teórico sobre o assunto ou, menos ainda, desqualificar a tentativa de Moacyr Teixeira de desenvolver uma sistematização pedagógica.

Em alguns módulos, depois de completadas as apostilas, os participantes mais antigos passavam a ministrá-las para os novos integrantes que chegavam ao Elenco Teatral Amantes da Arte, numa transmissão de conhecimento que foi se estruturando através dos anos. As aulas eram divididas em temas como o *Teatro Grego*, *Teatro Universal*, e *Teatro Brasileiro*.

Ao final de cada módulo teórico no ETAA, era aplicada uma prova, com questões objetivas para avaliação do aprendizado. Embora a aplicação de provas seja uma prática bastante questionada na atualidade, acreditamos em sua eficácia enquanto agente avaliador de um conhecimento específico como esse, de caráter histórico, que submete-se ao desenvolvimento do raciocínio lógico, na busca da compreensão e encadeamento dos fatos. Em especial naquele contexto, onde tinham como principal objetivo estimular os participantes do grupo a se dedicarem ao estudo teórico, considerado por Moacyr Teixeira de igual importância à prática.

No final da década de 1980, as aulas de história do teatro passaram a ser ministradas por Ivana Marchel, Sidney Pereira e Edmundo César, respectivamente.

O módulo de disciplinas práticas era composto por:

Corpo - Era uma disciplina que, inicialmente, também era aplicada por Moacyr Teixeira. Mais do que uma preparação de resistência, ou condicionamento físico, era realizado um trabalho de expressão corporal, que ia ao encontro da proposição de grandes pesquisadores do ensino do teatro. Segundo Ricardo Japiassu:

A comunicação corporal ou cênica considera-se muito além do uso consciente das palavras. Por exemplo, para dizermos que uma coisa qualquer não nos agrada basta, algumas vezes, fazermos uma “cara feia”. As pessoas com as quais nos relacionamos vão entender como nos sentimos e qual a nossa opinião sobre o assunto, isso sem que seja necessário pronunciarmos uma única palavra (JAPIASSU, 2007, p.93 - grifo do autor).

Também no final da década de 1980 as aulas deixaram de ser ministradas por Moacyr Teixeira e passaram a ser aplicadas por Rosângela Lima, que também não possuía uma formação corporal específica, mas aliava a sua experiência teatral à sua formação pedagógica, tendo se formado educadora pelo curso *Normal* do Instituto Educacional Sarah Kubitschek, em Campo Grande (àquela época, um dos mais importantes formadores de docentes para a educação infantil da cidade). As aulas de corpo incluíam exercícios de relaxamento na

abertura, seguindo-se o exercício de aquecimento/alongamento para, finalmente, ser aplicado um exercício de prática objetiva do conhecimento teatral, como exercícios de ocupação de espaço, por exemplo.

Improvisação - Anos depois de ter passado pelo curso do Elenco Teatral Amantes da Arte, enquanto graduando de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (onde já tratava das possibilidades de construção de uma metodologia de ensino do teatro a partir da metodologia intuitiva dos grupos de amadores), acabamos por identificar uma grande semelhança entre algumas proposições apresentadas por Viola Spolin em *Improvisação para o teatro*, e os exercícios de improvisação conduzidos de maneira absolutamente intuitiva por Moacyr Teixeira. Em meu Trabalho de Conclusão de Curso: *Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA: Reflexões sobre o caráter pedagógico de uma experiência com o teatro amador*, exemplifiquei esta semelhança a partir da observação dos conceitos de *Onde*, *Quem* e *O Que*, que foram sistematizados por Viola a partir de 1945 e seus equivalentes nos exercícios de improvisação do ETAA:

Ainda hoje esses exercícios são de extrema relevância para o ensino do teatro e equivalem a alguns encontrados na aplicação do Curso de Interpretação do ETAA. Por exemplo, o exercício do “Bêbado” (*Quem*), no qual o ator deveria se colocar na coxa, concentrar-se e, a um sinal do diretor, entrar no palco como se estivesse chegando em sua casa, tarde da noite, e não pudesse acordar ninguém (*O Que: Dormir*). Além do raciocínio e construção de personagens, esse exercício desenvolvia uma grande capacidade criativa, através da percepção do espaço real, em um cenário que recriava o ambiente de uma casa (*Onde*), mas que se encontrava às escuras, visto que acender a luz poderia “acordar” alguém (TELLES, 2011, p.27).

Nas improvisações coletivas, os diálogos deveriam ser desenvolvidos observando a participação de todos, bem como a lógica da cena, objetivando uma narrativa aristotélica e atentando para o fato de haver um tempo máximo estabelecido. Também eram aplicados exercícios individuais nos quais era proibido falar. Toda a construção do sentido e a localização da cena deveriam ser criadas pela ação do ator.

Como complemento da formação do ator, em dias alternados aos das aulas, os alunos acompanhavam os ensaios dos “veteranos”, lendo rubricas, fazendo contra-regragem, preparando o palco para o trabalho (inclusive o varrendo), assistindo aos ensaios, acompanhando a preparação dos espetáculos ou, até mesmo, trabalhando como bilheteiros.

Voz e Dicção - Também possuíam aulas teóricas, com utilização de apostilas e os exercícios práticos incluíam leitura e estudo de textos que seriam apresentados por cada aluno. Os trabalhos iniciavam com leitura de mesa, na qual diversos textos eram

apresentados, e cada aluno podia escolher o que mais lhe interessava. Os textos não eram teatrais (a exemplo de *Essa negra Fulô* de Jorge de Lima e *Trem de ferro* de Manoel Bandeira) e serviam para ampliar o vocabulário e auxiliar no desenvolvimento da dicção.

Já o aprendizado técnico se dava através do apoio coletivo a um responsável por cada área específica, o que, sempre e de diversas formas - por interesse, afinidades ou predisposição - acabava por gerar uma espécie de “pupilo” que futuramente viria a assumir aquela função. Ressaltamos que apesar da vivência prática desse aprendizado quase sempre gerar um substituto que viria a responder por cada área, todas as tarefas criativas sempre foram executadas por todos os integrantes do grupo.

Cenografia - Inicialmente era responsabilidade de “Seu” Mazinho, artista plástico local que trabalhava de forma bastante precária, visto as condições do Grupo. Uma marca de “Seu” Mazinho era utilizar jornal com cola preso a molduras de madeira para fazer as paredes do cenário. No momento da estreia, ele sempre fazia um buraco em uma dessas paredes para observar a entrada da plateia. Essa técnica de criação de cenários a partir de papel e cola, foi absorvida por “Seu” David - meu pai - que anos depois passou a ser responsável pela cenografia do ETAA.

David Telles apresentava algumas características que me parecem bastante relevantes como metodologia de ensino, embora não fossem elaboradas com esse intuito: uma delas era a condição de liberdade que era dada aos auxiliares, permitindo que qualquer pessoa, mesmo aquela sem a menor habilidade, se sentisse útil na execução do trabalho. Além de incentivar a participação de todos, o cenógrafo alterava paulatinamente o serviço determinado para cada pessoa, até encontrar uma função que fosse desempenhada mais facilmente, reservando para os menos hábeis tarefas como passar cola, picar papel e pintar grandes áreas do cenário, o que poderia ser feito sem a necessidade de uma habilidade específica.

Outra característica importante, era uma criatividade irrestrita diante das adversidades, como quando por ocasião da montagem de *A Volta do Camaleão Alface*, de Maria Clara Machado, em 1987: embora houvesse ainda um painel a ser pintado, quase toda a tinta havia acabado e faltava menos de meia hora para a estreia do espetáculo. No cenário quase pronto, a floresta estava montada mas, à direita baixa⁶⁵ restava um painel em branco. David Telles lança mão da única tinta que sobrara, escrevendo no painel: “Oba, você veio”.

⁶⁵ Já nos referimos a esta terminologia. Direita baixa é uma das nove áreas nas quais o palco era dividido para localização dos atores: esquerda alta, média e baixa; Centro alto, médio e baixo; e direita alta, média e baixa. Sendo que alta, significa a parte mais próxima do fundo do palco, média a parte central e baixas eram as áreas mais próximas da boca de cena.

Esse expediente que inicialmente havia gerado certa estranheza para os integrantes do grupo, tornou-se um marco de criatividade e gerou uma repercussão extremamente positiva na plateia, com crianças brincando e respondendo: *De nada!*



Imagem 56: Cenário de David Telles para *A Volta do Camaleão Alface*, de Maria Clara Machado, em 1987, com o “Oba! Você Veio!” - Acervo Moacyr Teixeira

Por essas soluções criativas, o cenógrafo foi convidado por Joãozinho Trinta para ser seu assistente na Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, o que acabou não acontecendo por diversos motivos: Santa Cruz é muito distante de Nilópolis, David Telles, como Moacyr Teixeira, também era Policial Militar e, já àquela época, tinha cinco filhos para criar, o que impossibilitava sua aposta em algo novo.

Com o afastamento de “Seu” David do ETAA, assumi seu lugar, buscando manter o nível de criatividade instituído por meu pai e auxiliado pelas produções do grupo nesta época - que montou diversos espetáculos de costumes, criticando de forma bem-humorada a política de abandono praticada na região. Desenvolvi cenários que, em sua maioria, eram ilustrativos, compostos por painéis com desenhos que satirizavam os temas abordados, a exemplo do espetáculo *Santa Cruz em Marcha... À Ré!* (1986), no qual figurava, ao centro do palco, um grande painel com uma faixa na qual se lia “Bem-Vindo a Santa Cruz”, simbolizando uma espécie de pórtico de entrada do bairro, na qual logo abaixo a saudação destacava-se um

amontoado de fezes no qual havia uma placa com a palavra “FIM”, com um urubu pousado sobre ela⁶⁶.

Algum tempo depois, chega ao Grupo Luiz Cardoso, o “Luizinho”, que já trazia amplas habilidades artísticas, apenas sistematizando-as durante a sua permanência no Grupo, visto que, apesar de já ser artista plástico, foi no ETAA que desenvolveu uma metodologia para a construção de cenários. Embora não possuísse a criatividade de David Telles, era um artista de planejamento e bem mais organizado.

Se David Telles olhava para os painéis vazios e esperava que a intuição lhe indicasse os caminhos, Luiz Cardoso apresentava os croquis de suas propostas para avaliação do diretor e fazia as alterações necessárias em novos croquis para, somente após a aprovação final, iniciar a execução dos cenários. Trabalhamos juntos em criação compartilhada durante alguns anos, até quando Luiz Cardoso assumiu a cenografia do Grupo.



Imagem 57: Cenário de *Três peraltas na praça*, de José Valuzi, feito em parceria de Luiz Cardoso e Sérgio Telles e o cenário de *Onde canta o urubu*, de Moacyr Teixeira, primeiro cenário assinado somente por Luiz Cardoso, ambos em 1988.

Com a saída de Luiz Cardoso por motivos profissionais em 1995 e minha ida para Salvador em 1996, o ETAA retomou seu formato cooperativo de construção de cenários.

Iluminação - inicialmente, esta área ficava a cargo de Raimundo Nonato, o “Mundinho”, profundo conhecedor de diversas especialidades, como eletricidade, mecânica, carpintaria, além de ser o fotógrafo do grupo.

A base de trabalho de Nonato era a reciclagem. Sem recursos para uma das mais caras áreas do teatro, seu amplo conhecimento o permitia transformar até mesmo velhas painéis em refletores que, naquelas condições, apresentavam excelentes resultados. Com ele, os

⁶⁶ Este desenho fazia alusão à piadas recorrentes sobre Santa Cruz, feitas por moradores de bairros das Zonas Norte e Sul sobre o local abrigar o matadouro (referência das fezes de boi) e por ser a última estação de uma das duas linhas ferroviárias que partem da Central do Brasil, no centro do Rio de Janeiro, e que cortam toda a cidade. A outra linha se destina a Japeri, município da Região Metropolitana do Rio de Janeiro.

participantes aprendiam a fazer gambiarras que seriam utilizadas como ribaltas e, até mesmo refletores com latas de óleo.

Na década de 1980, integrou-se ao grupo Ivanilson Dionísio, iluminador profissional da extinta TV Manchete, que brindou o grupo com um conhecimento mais específico, conseguindo velhos refletores que não eram mais utilizados por aquela TV por estarem obsoletos, mas que, para o ETAA, poderiam ser utilizados. As estratégias utilizadas por Dionísio e Nonato para a criação de rotas de fuga dentro das limitações técnicas do ETAA enquadravam-se perfeitamente na seguinte definição de Michel de Certeau:

Apesar das medidas tomadas para reprimi-lo ou para escondê-lo, o “trabalho com sucata” (ou seus equivalentes) se infiltra e ganha terreno. (...) a arte da “sucata” se inscreve no sistema da cadeia industrial (é seu contraponto, no mesmo lugar), como variante da atividade que, fora da fábrica (noutro lugar), tem a forma de bricolagem (CERTEAU, 2008, P.91-92).

Para todo o grupo era uma grande aula ver a troca de conhecimentos entre Raimundo Nonato e Ivanilson Dionísio, o que ocorria sem disputas ou ciúmes. As soluções criativas que o primeiro apresentava para determinadas necessidades eram aprimoradas pelo segundo para que se tornassem uma prática tecnicamente segura e, esta combinação, elevou consideravelmente o nível técnico do ETAA, lembrando que tratamos de um parâmetro médio bastante baixo.

Em entrevista ao jornal O Globo - Zona Oeste de 20 de novembro de 1988, Ivanilson deu uma grande demonstração de como era harmônico o convívio entre esses conhecimentos, quando respondeu sobre como era para um profissional de iluminação de televisão trabalhar em um grupo de teatro amador sem recursos: “Na hora H até um pacote de velas serve”! (DIONÍSIO, 1988, p.40)

A união dos conhecimentos de Raimundo Nonato e Ivanilson Dionísio estimularam a formação de diversos iluminadores⁶⁷, como Edmundo Cezar, que ingressou no Curso de Direção Teatral da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e acabou por se tornar um reconhecido iluminador profissional, tendo trabalhado, inclusive, como assistente de iluminação de José Possi Neto no espetáculo *A Casa de Eros*, de Cleise Mendes, em 1996,

⁶⁷ Também bebi dessas fontes, chegando a, em 2000, ser o assistente de iluminação de Paulo César Medeiros - um dos maiores iluminadores do país, montando e operando a luz do espetáculo “O Assalto”, de José Vicente de Paula, dirigido por Cininha di Paula com André Gonçalves e Cassiano Carneiro/Luiz Carlos Tourinho no elenco. Esse espetáculo ficou em cartaz por três anos viajando por diversos Estados do país, o que me levou a operar a luz de diversos outros espetáculos como *Vestido de Noiva*, de Néelson Rodrigues, dirigido por Paulo Cunha por ocasião do encerramento do XXV Curso Livre de Teatro da UFBA, em 2009, em Salvador.

em Salvador. Na obra *Mil Dicas de Teatro Espírita*, Edmundo comenta sobre como a iluminação interfere na percepção da obra de arte, ainda que o espectador não possua conhecimento técnico:

É claro que o espectador não vai ficar olhando os refletores, mas vai perceber tudo isso de forma inconsciente e vai aceitar ou estranhar a cena, até mesmo sem saber o porquê. A grande maioria das pessoas que olha o pôr do sol, não fica olhando e pensando: “(...) Aquele pássaro voando ao longe dá um certo ritmo ao pôr do sol, costurando nosso olhar pelas nuvens”. As pessoas simplesmente param e olham... e gostam... e se emocionam... Assim também é com a obra de arte, você pode contemplá-la e ela significar algo para você, mesmo você não tendo conhecimentos técnicos para explicá-la (CEZAR, 2010, p.43).

Figurinos - Inicialmente, a confecção dos figurinos era coordenada por “Dona” Célia, uma grande amiga e apoiadora do grupo, mais tarde substituída por “Dona” Terezinha, uma costureira profissional. O vestuário era, em geral, composto por um aglomerado de peças independentes trazidas pelos integrantes para, ali, ganhar alguma unidade. Nessa busca por peças que pudessem servir ao espetáculo e com as considerações do diretor e das costureiras, os participantes iam, cada vez mais, compreendendo a lógica de cada espetáculo e errando menos nas sugestões de peças. Havia também figurinos confeccionados com material doado pelos comerciantes locais e, em alguns casos, comprados com a venda antecipada de ingressos.

Adereços - A exemplo do figurino, eram sugeridos pelo elenco e passavam pelos devidos crivos de diretor, do cenógrafo e da costureira, até se alcançar um nível satisfatório de solução, levando em conta a proposta inicial do projeto e as condições de realização do grupo. Boa parte dos integrantes passou a se responsabilizar pela confecção do próprio figurino e seus adereços⁶⁸.

Maquiagem - No início das atividades do grupo, a maquiagem era orientada por David Telles; com seu afastamento do grupo, esta área passou a ser coordenada diretamente por Moacyr Teixeira. Não havia aulas de maquiagem no ETAA: a transmissão do conhecimento se dava em períodos de ensaio de algum espetáculo, com Moacyr Teixeira fazendo a primeira maquiagem de cada personagem para, daí por diante, os atores assumirem suas caracterizações.

⁶⁸ Os figurinos e adereços foram outra prática do Elenco Teatral Amantes da Arte que apliquei em minha vida profissional tendo, por exemplo, assinado o figurino de *A Bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado, no qual também dirigi e assinei a cenografia, no teatro Módulo, em Salvador, em 2000 e os adereços do espetáculo Papagaio, com texto de Cacilda Póvoas e direção de Felipe de Assis, no teatro Vila Velha, também em Salvador, em 2010.

Cabe aqui o registro de que todo o processo de construção técnica dos espetáculos do ETAA que aqui apresentamos, por diversas vezes, gerava produtos finais bastante questionáveis ou, até mesmo toscos, se avaliados por rigorosos critérios estéticos. E isto podia se dar por diversos motivos: a falta de conhecimento técnico específico, mesmo pelos responsáveis de cada área; a participação colaborativa levada ao extremo, onde mesmo um participante sem qualquer habilidade não deixava de dar sua contribuição prática na construção de vários elementos; a própria qualidade do material utilizado, sempre o mais barato possível (ainda que fosse doado); a generalização desta limitação técnica, em que a iluminação, por exemplo, não possuía recursos para minimizar alguma deficiência do cenário, do figurino ou da maquiagem, e etc.

Mas ali, o mais importante não era o resultado estético final. Mais importante que isso era a cooperatividade, era a participação de todos e mais, o estabelecimento do primeiro contato de jovens e adolescentes (em sua maioria) com o fazer teatral. Uma possibilidade extremamente rara de experimentação artística que colocava seus participantes em um outro lugar de pensamento, o que era uma atitude política poderosa dentro de todas as limitações impostas aos subúrbios e, muito especificamente à Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro.

Em *Teatralidades Contemporâneas*, Silvia Fernandes afirma que:

Desviando-se do domínio relativamente seguro da experimentação cênica e da dramaturgia engajada, esses coletivos teatrais invadem, cada vez mais, espaços de natureza política, antropológica, ética ou religiosa, aparentemente *deixando em segundo plano* tanto *as exigências estéticas* quanto o dogmatismo militante (FERNANDES, 2010, p.84 - Grifos meus).

Investigando vários processos de teatro colaborativo a autora observa também que “a postura política dos grupos aparece (...) na investigação das realidades sociais do outro e na interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social” (idem, 83). No ETAA, para além da investigação dessa exclusão social para suas montagens, sua postura política aparecia também na prática diária, permitindo a um grande número de excluídos sociais o acesso à expressão social e artística, lhes dando o direito de voz em seus espetáculos, e o direito a experimentações pessoais de estética e conceitos teatrais. A verdade é que a grande base da pedagogia instrumentalizadora do Elenco Teatral Amantes da Arte, apesar de nos parecer ser a colaboratividade, era inclusão.

Do ponto de vista da prática amadora do ETAA, o mais importante talvez, fosse a possibilidade de despertar o interesse nas mais variadas áreas. Foi esta vivência prática na execução de cenários que constituiu, por exemplo, a minha própria formação de cenógrafo,

permitindo-me assinar no futuro a ambientação de espetáculos como *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos (dirigido por Sergio Almeida, em 1999); *Orinoco*, de Emílio Carballido (dirigido por Felipe de Assis, em 2004) e *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado (dirigido por Suzan Kalik, em 2009), todos na cidade de Salvador, onde desenvolvi minha formação universitária entre os anos de 2006 e 2011. O Elenco Teatral Amantes da Arte foi, sem sombra de dúvidas, o princípio desta trajetória.

A cenografia de *Pluft, o fantasminha* dentro de minha trajetória pessoal, é um exemplo bastante pertinente do percurso de uma evolução técnica a partir do primeiro contato com a pedagogia amadora, até uma prática profissional experimentada e dotada de recursos. Na imagem abaixo, vemos duas montagens diferentes deste clássico infantil: a primeira em 1983, com cenário de David Telles e, a segunda em 1990, com cenário de Luiz Cardoso e deste pesquisador.



Imagem 58: *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado, em 1983, na Sociedade Musical Francisco Braga, com cenário de David Telles e, em 1990, no Grêmio Procópio Ferreira, com cenário de Luiz Cardoso e Sérgio Telles - Acervo Moacyr Teixeira

Alguns aspectos podem ser analisados nestas imagens: primeiro, a falta de recursos materiais⁶⁹ do grupo. Se observarmos que a cena se passa em um sótão, a utilização de apenas uma parede de fundo, torna o ambiente amplo demais para a representação de um espaço que, via de regra, é bastante reduzido; outra questão é a presença de pouquíssimos elementos de cena para caracterização de um lugar que costuma ser o depósito de tudo o que não se utiliza corriqueiramente, além das indicações em vários momentos do texto da presença de objetos

⁶⁹ Vale lembrar, que o ETAA foi um dos mais significativos grupos de teatro amador da Zona Oeste do Rio de Janeiro, em sua época. Representantes de diversos outros grupos, como os que apresentamos no capítulo II deste trabalho, como William Vitta do *Gente Nova* e Ives Macena do *Jograrte*, também já citados por nós, exaltavam justamente uma qualidade técnica incomum para os grupos daquela região.

de marinheiros e diversas outras peças que são manuseadas durante o espetáculo; além disso, não há qualquer traço específico dos cenógrafos, uma assinatura. São cenários ilustrativos que representam, sem qualquer contribuição para a montagem, as determinações das rubricas, sem levar em conta nem mesmo algumas observações presentes ao longo do texto.

Mas este contato com a prática da cenografia - e talvez, aí resida um dos maiores valores da pedagogia amadora -, despertou em mim o interesse de saber sobre esta prática, o desejo de aprender, de me dedicar a esta investigação. Este desejo fez com que, em 1999, já morando em Salvador, ao realizar o cenário de *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos, sob a direção de Sergio Almeida no antigo teatro Martim Gonçalves, buscasse, informalmente, os ensinamentos de dois grandes mestres da cenografia, o Prof. Dr. Eduardo Tudella e o Prof. Dr. Ewald Hackler que, muito solícitos, orientaram-me no sentido técnico da construção cenográfica, sobre processos de elaboração, construção e mesmo me ensinando a desenhar uma planta baixa e me fazendo perceber o valor da construção da maquete de um cenário. Como resultado destes ensinamentos que me foram aplicados de maneira informal, realizei meu primeiro cenário com um planejamento técnico elaborado, sempre buscando aliar a este, a prática criativa oriunda de meus dezesseis anos de ETAA:

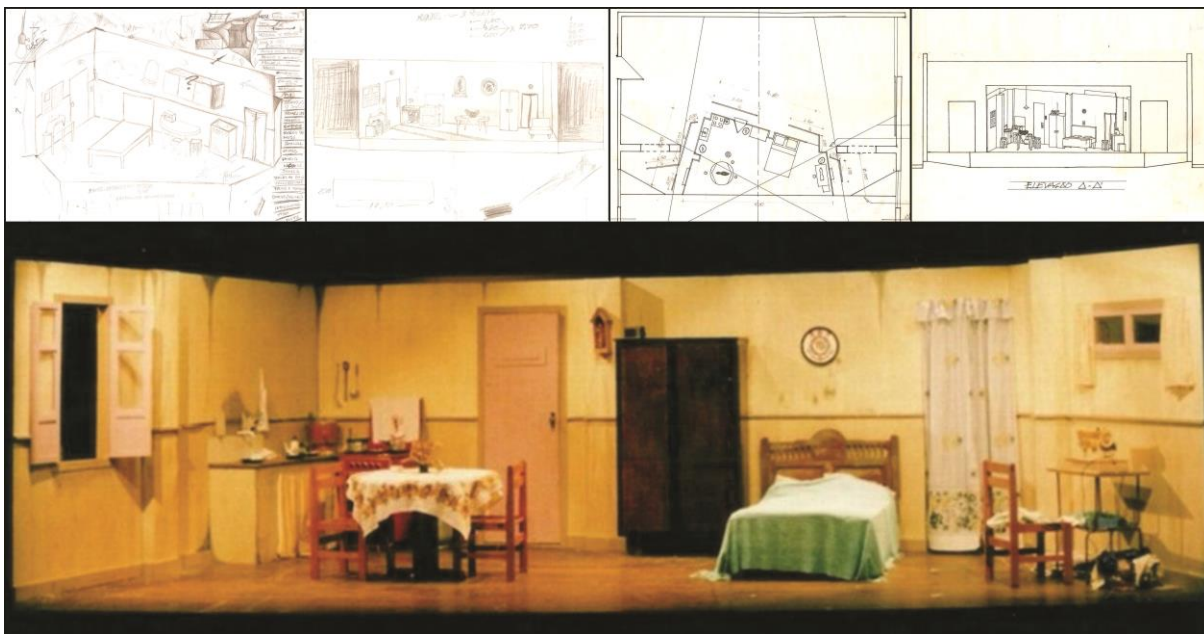


Imagem 59: Estudos, planta baixa, elevação e realização do cenário de *Quando as Máquinas Param*, de Plínio Marcos, espetáculo dirigido por Sergio Almeida em 1999 no teatro Santo Antônio (atual teatro Martim Gonçalves), em Salvador (BA) - Acervo Sérgio Telles

Em 2009, vinte e seis anos depois do cenário de David Telles e dezenove anos após o cenário que fiz com Luis Cardoso, tive a oportunidade de refazer o cenário de *Pluft*, o

fantasminha, para a montagem dirigida por Suzan Kalik no agora teatro Martim Gonçalves (antigo teatro Santo Antônio), em Salvador. Neste momento, com dez anos de uma prática cenográfica consistente e tecnicamente segura, pude realizar todas as proposições que faltavam anteriormente sem me perder da importância da criatividade amadora.



Imagem 60: Cenário para *Pluft, o fantasminha*, em 2009 no teatro Martim Gonçalves, Salvador - Maquete, teste de luz, teste de cor e o cenário construído em seus dois movimentos: o primeiro o sótão e, o segundo, o navio fantasma do Capitão Bonança - Acervo Sérgio Telles.

Este, talvez, seja o melhor exemplo que possamos dar acerca de uma formação artística iniciada nas bases da pedagogia dos grupos de amadores. O intenso convívio com a construção do espetáculo levava-nos a uma ampla visão do compromisso, dos detalhes, das dificuldades e dos prazeres de se fazer teatro, o que propiciava aos integrantes do grupo o desenvolvimento em áreas diversas, junto à construção de um profundo senso de respeito e de responsabilidade.

Além disso, a inclusão de diversos membros da sociedade no circuito artístico e cultural era de uma importância ainda mais fundamental para Santa Cruz. Corroborando a afirmação de Sílvia Fernandes de que através da socialização, os processos colaborativos

fazem questão de incluir interlocutores tradicionalmente alijados da produção teatral. Daí a complexidade do coro dissonante que resulta dos trabalhos colaborativos, formados pela sobreposição de vozes, saberes e culturas marginais, em que se explicita uma fragmentação cênica que funciona como mimese exata da fratura social (FERNANDES, 2010, p.84-85).

Acreditamos nesta metodologia instrumentalizadora e acreditamos que, combinando harmonicamente teoria e prática, pode-se construir a base de uma proposição pedagógica que garanta um ensino global de teatro, formador do artista como um todo, negando uma formação compartimentada que priorize esta ou aquela habilidade.

Em entrevista que nos concedeu, Vanderlei Carlos, ex-integrante do Elenco Teatral Amantes da Arte, afirmou que o grupo:

Era, de certa forma, uma *escola* onde aprendíamos do varrer a estar no palco encenando, até a ajudar na cenografia, sonoplastia, direção, em tudo aprendíamos alguma coisa (CARLOS, 2017 - Grifo meu).

Entendemos que é preciso considerar o teatro amador em seu potencial de proposição e experimentação para uma pedagogia do teatro. Durante anos a fio o amadorismo foi encarado como o lugar onde se testavam atores, autores, técnicas e estilos que, futuramente seriam aplicados profissionalmente. Em outras palavras: funcionando no teatro amador, determinado elemento seria elevado ao status de profissional para, já testado, seguir, oficialmente, como parte integrante da execução teatral normativa e normatizante.

Talvez tenha chegado o momento de reconhecer a aplicabilidade da pedagogia amadora, elevá-la ao status das normas estabelecidas e aplicá-la como a base pedagógica que poderá forjar o artista de teatro no âmbito institucionalizado do ensino das artes cênicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho nos permitiu confirmar a percepção de que o espaço ocupado pelo teatro amador na história do teatro do Rio de Janeiro no século XX é muito mais expressivo do que o espaço que ele ocupa na escrita desta mesma história.

Foi possível identificar dois pontos bastante significativos dos motivos pelos quais o teatro amador tem sido, ao longo do tempo, ignorado pela história: o primeiro nos mostra que, quando se trata de grupos de amadores, há uma espécie de repetição por parte dos pesquisadores que se estabelece por meio do retorno à trajetória de grupos dos quais já se sabe muito e que, em verdade, possuíam uma estrutura muito mais elaborada que a de seus contemporâneos amadores, como é o caso de *Os Comediantes*, do *Teatro Universitário* e do *Teatro do Estudante do Brasil*, por exemplo.

O segundo ponto que foi possível identificar é que, de alguma forma, este “esquecimento” pode estar atrelado a uma prática de reprodução de um padrão social que, inserido em um cotidiano discriminatório, reserva para os grupos de amadores o mesmo lugar ocupado pelos alijados da estrutura social, uma vez que os grupos de amadores, em geral, são compostos por membros das classes mais baixas, oriundos de favelas, de bairros situados nos arredores dos grandes centros, e mesmo nos subúrbios mais distantes destes centros, como no caso da presente pesquisa, o Elenco Teatral Amantes da Arte, situado em Santa Cruz.

Este comportamento repete-se também para com as instituições que possam vir a abrigar estes grupos de amadores. Percebemos que quando essas iniciativas amadoras estão atreladas a pequenas associações recreativas de bairros, igrejas e a modestas instituições de ensino, elas tendem a ser também ignoradas. Ao passo que, se surgem de um grupo de pessoas que possuem um certo poder local como os membros das oligarquias suburbanas, de grandes comerciantes ou de respeitadas instituições particulares de ensino, tendem a ser ouvidas e a ganhar alguma respeitabilidade

Entendemos aqui que André Villon conseguiu construir uma rota de fuga para fora desses procedimentos excludentes e se enquadrar na categoria socialmente aceitável de amadores, por ser filho de uma oligarquia santacruzense, reprodutora destes mesmos padrões sociais. Levado por seu pai para estudar no Colégio Arte e Instrução, em Cascadura, onde passou a integrar o grupo de amadores, ele deixou, imediatamente, de ser do “grupinho” amador da “igrejinha” para integrar o Corpo Cênico Castro Alves do Ginásio Arte e Instrução; desse modo, seu referencial artístico transferiu-se de Santa Cruz, na Zona Oeste,

para Cascadura, na Zona Norte. Coincidência ou não, o fato é que de Cascadura ele saiu para a maior companhia de teatro do país.

Uma das confirmações mais importantes deste trabalho foi a de que, apesar deste contexto desfavorável, conseguimos identificar, inicialmente, dezoito grupos de amadores que atuaram na Zona Oeste entre as décadas de 1960 e 2000, num total de cento e sessenta e oito artistas, dos quais oitenta (quase a metade exata) foram integrantes do Elenco Teatral Amantes da Arte. Estas pessoas foram expostas a uma forma de fazer teatro, de estar em grupo, de viver uma fruição estética que, ainda que não lhes tenha dirigido para uma prática da vida artística, lhes colocou em outro estado do pensamento coletivo, possibilitando-lhes capacidades que jamais teriam experimentado em seus cotidianos programados dentro das estruturas e contextos sociais estabelecidos.

A importância do registro desses grupos reside também na possibilidade de entender os poderes estabelecidos, as desigualdades sociais e as rotas de fuga que os alijados das produções culturais estabelecem para se colocar no mundo do qual são excluídos. Desta forma, a pedagogia e a prática amadoras são armas poderosas de inclusão.

No campo da formação artística, qualquer diferença casual ou programada que se possa identificar nos diferentes grupos de amadores se esvai. A prática diária do “aprender fazendo” com os dois pés fincados na máxima do “todo mundo faz tudo” em qualquer instância social, tornará o indivíduo conhecedor de diversas formas do fazer teatral, não importando se o cenário é feito de rico material ou é constituído pela reciclagem de sucata. O fato é que aquele indivíduo participou do processo de construção coletiva de um cenário, experimentou aquela habilidade. É isto que fica.

Talvez, ao abandonarmos a ideia inicial de tratar da relação entre teatro profissional e teatro amador a partir da relação entre André Villon e o ETAA, para tratar do teatro amador na Zona Oeste do Rio de Janeiro tenhamos, como um oroboros, voltado àquele princípio para descobrir que, se há uma relação expressiva entre estas duas formas do fazer teatral, talvez seja a ideia contemporânea de que o grande artista do teatro profissional é aquele que detém múltiplos saberes: dirige, atua, ilumina, projeta cenários, escreve - enfim, conhece cada uma das diferentes áreas do fazer teatral. Afirmamos aqui: não há melhor lugar para a formação deste profissional que na pedagogia amadora.

Uma das grandes buscas do ensino das artes cênicas sempre foi a difícil tarefa de aliar teoria e prática. Pelo lado dos teóricos, intuímos que talvez, os pesquisadores acadêmicos, em sua maioria, optem por rejeitar as formações empíricas, mesmo as suas próprias, abandonando

a prática do “aprender fazendo” nas quais muitos foram criados, atendo-se apenas aos padrões estéticos e conceituais estabelecidos, institucionalizando sua arte.

Por parte dos práticos, dos empíricos, podemos identificar uma rejeição daqueles procedimentos que tendem a tratá-los como um conhecimento menor, despreparado, sem valor. Esta sensação (ou percepção) de alijamento, faz com que esses artistas periféricos voltem-se para provar que não precisam da academia, que sabem o que estão fazendo e que, da realidade deles, cuidam eles.

Com este trabalho, esperamos auxiliar no resgate da memória dos grupos de teatro amador da Zona Oeste do Rio de Janeiro e mais, levantar um debate para uma proposição futura mais produtiva entre essas duas formas tão importantes de teatro que precisam, mais do que negar, potencializar, uma à outra. Acreditamos que um bom passo inicial é a observação cuidadosa da pedagogia amadora que, sem ser reconhecida, começa a ser exigida no âmbito profissional.

Registramos que é nosso interesse o aprofundamento dessas questões em trabalhos futuros, onde buscaremos investigar mais a fundo os grupos amadores da Zona Oeste, levantar o registro de suas trajetórias, produções, contexto social e o perfil desses participantes. Também não poderemos deixar de investigar, paralelamente, a importância, os métodos e a aplicabilidade de uma metodologia de ensino do teatro com base na pedagogia amadora.

Por fim, espero ter contribuído para que as memórias do teatro amador, de André Villon e do Elenco Teatral Amantes da Arte saiam do apagamento em que se encontram e para que, o ensino do teatro, em algum momento, encontre o ideal equilíbrio entre teoria e prática, acadêmico e empírico, pois é nisso que acredito: fazer é a melhor forma de aprender.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Arquivos

Cedoc/Funarte:

- Arquivo André Villon
- Arquivo Elza Gomes
- Arquivo Eva Todor
- Arquivo Procópio Ferreira
- Arquivo Elenco Teatral Amantes da Arte

Referências bibliográficas

ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPP, 2008.

A ÉPOCA. *Nos subúrbios*. Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1913. p.5.

ALBERTI, Verena. *Ouvir Contar - textos em história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004.

_____. *Manual de história oral*. 3.ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2013.

AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

A MANHÃ. *No Catete uma comissão de associados do “Grêmio Procópio Ferreira”, de Santa Cruz*. Rio de Janeiro, 26 de maio de 1951, p.4.

BARROS, Manoel de. *Meu quintal é maior que o mundo - Antologia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

BASÍLIO, Marcio Pereira. *O desafio da formação do policial militar do Estado do Rio de Janeiro: Entre o Modelo Reativo e o Contingencial*. Buenos Aires, 2008.

Disponível em:

<http://esapvirtual.esap.edu.co/ojs/index.php/admindesarro/article/view/156/pdf_1>

Acesso em: 09 jul. 2017.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, 15ª Ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CAMARGO, Aspásia. *Os usos da história oral e da história de vida: trabalhando com elites políticas*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 27, nº 1, 1984, p.5-28.

CAMARGO, Joraci. In: PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda - Teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

CARIOCA. *A arte de Procópio no conceito de Bragaglia: O grande artista e a comédia brasileira - "o homem que fica" é sua última criação*. Rio de Janeiro, 03 de dezembro de 1938. p.16.

CARVALHO, Ana Maria Bulhões de. *Os Festivais de Teatro Amador no Brasil*. Apresentação. O PERCEVEJO. Rio de Janeiro: PPGAC, UNIRIO, 2001/2002.

CARRAPA, Raimundo. In: *Raios de Sol para "aquecer" o nosso teatro*. O GLOBO. Rio de Janeiro, 8 de maio de 1988. Caderno Zona Oeste. p.46.

CASTRO, Jair Brito de. In: *No teatro, em busca da fama*. O GLOBO. Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1988. Caderno Zona Oeste. p.43.

CAVALCANTI, Nireu de Oliveira. *Santa Cruz: uma paixão*. Rio de Janeiro, Relume Dumará: Prefeitura, 2003.

CEZAR, Edmundo. *Mil dicas de teatro espírita*. Pará de Minas, MG: Virtual Books, 2010.

DENZIN, Norman K. *Interpretando a vida de pessoas comuns*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 27, nº 1, 1984. p.5-27.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do teatro: Provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

DOMINGUES, João Luiz Pereira. *A cultura dos "coitados": Trajetória social e sistema de arte*. VI ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, Bahia, 2010.

DUARTE, Cristiane Braz de Souza. *ETAA: Um projeto político cultural na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação (Pós-Graduação em História do Brasil) - Coordenadoria de Pós-graduação em História do Brasil, Fundação Educacional Unificada Campograndense - FEUC, Rio de Janeiro, 2004.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1995.

ELZA GOMES: Último depoimento. *Boletim informativo do INACEN*, Rio de Janeiro, INACEM/MEC/Secretaria de Cultura, 15 jun. 1984.

ENDERS, Armelle. *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*, Volume I. São Paulo: Perspectiva / Edições SESC, 2012.

FARIAS, Sérgio Coelho Borges. *Metodologia de ensino para um teatro instrumental*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 1990.

_____. *A mit-disciplinaridade como desafio para os profissionais de arte e educação na contemporaneidade*. Salvador: Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, 2010.

FERNANDES, Nanci. In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*, Volume 2. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FONTANA, Fabiana Siqueira. *O teatro do estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

FRANCA, Luciana Penna. *Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*. São Paulo: Alameda, 2016.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática criativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREITAS, Benedicto de. *Santa Cruz: Fazenda Jesuítica, Real, Imperial*. Rio de Janeiro: ASA Artes Gráficas, 1985.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. In: Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GASSNER, John. *Mestres do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GAZETA DE NOTÍCIAS. *Os Subúrbios*. Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1905. p.03.

_____. *Homenagem do circo Olimecha*. Rio de Janeiro, 19 de abril de 1944. p.10.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto e LIMA; Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GOMES, Elza. In: *Elza Gomes e André Villon vão casar mesmo*. AMIGA. Rio de Janeiro, 09 de julho de 1980. p.29.

IGLEZIAS, Luiz. *O teatro da minha vida*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1945.

_____. In: *Eva e seus artistas: Luiz Iglesias, homem prático - Candida, sucesso de bilheteria - A falta de casas de espetáculo, o eterno problema*. DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 03 de maio de 1946. p.8.

_____. *Santa Cruz e o teatro*. A MANHÃ. Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1947. p.5.

JORGE, Antonio Nicolau. *Editorial*. Rio de Janeiro: NPH 22, 1985. p.02.

JORNAL DO BRASIL. *A arte teatral na escola: a próxima inauguração do teatro do Ginásio Arte e Instrução*. Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1933. p.16.

_____. *Teatro Escolar: uma homenagem à A.B.I. do Ginásio Arte e Instrução*. Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1933. p.15.

_____. *Teatro escolar: a festa de hoje no Ginásio Arte e Instrução em homenagem a A.B.I.* Rio de Janeiro, 02 de dezembro de 1933. p.13.

_____. *“Divino Perfume” no Grêmio “Castro Alves” do Arte e Instrução*. Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1936. p.16.

KOUDELA, Ingrid Dormien; JÚNIOR, José Simões de Almeida. *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LEITE, Luiza Barreto. *Paschoal e seus Festivais*. O PERCEVEJO - *Os Festivais de Teatro Amador no Brasil*, Rio de Janeiro, PPGAC - UNIRIO, 2001/2002

MACHADO, Maria Clara. In SUSSEKIND, Flora (org.). *DIONYSOS - O Tablado*, Nº 27, Rio de Janeiro: Minc - INACEN, 1986.

MAGALHÃES, Paulo de. In PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda - Teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NEQUETE, Edison. *André, o bom vilão*. DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Porto Alegre, 20 de setembro de 1964. 2º Caderno. p.04.

O GLOBO ZONA OESTE. *Etaa completa 28 anos fazendo arte*. Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1988. p.40.

_____. *Santa Cruz pede espaço cultural*. Rio de Janeiro, 04 de dezembro de 1988. p.49.

_____. *Em dois espetáculos, magia e riso*. Rio de Janeiro, 08 de janeiro de 1989. p.41

OLIVEIRA, Igor Estevam Santos de. *Quando o carnaval vem de cima: Associativismo dançante, identidades e redes de clientela em sociedades recreativas e carnavalescas de Santa Cruz no Distrito Federal (1902-1930)*, In: Seminário Interno do Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro: UERJ, 2015.

OLIVEIRA, Valéria Maria de. *Teatro de Grupo: Identidade e Conformação - Revista Espaço Acadêmico*, Ano III - Nº 25, Junho, 2003.

O QUARTEIRÃO. *Grêmio Procópio Ferreira: último ato - É, André, dessa cena você jamais teria participado*. Rio de Janeiro, setembro/outubro, 1996. p.8-9.

_____. *O teatro amador em Santa Cruz*. Rio de Janeiro, setembro/outubro, 2000. p.07.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda - Teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PUPO, Maria Lúcia de S. B. *Um Olhar Cúmplice*. In: SANTANA, Arão P.; SOUZA, Luiz Roberto de; RIBEIRO, Tânia Cristina Costa (Orgs.). *Visões da Ilha - Apontamentos sobre Teatro e Educação*. São Luiz: UFMA, 2003.

PRIOSTI, Odalice Miranda. *Itinerante à força*. O QUARTEIRÃO. Rio de Janeiro, maio / junho de 1998. p.5.

RANGEL, Otávio. *Técnica Teatral*. Rio de Janeiro: Artes Gráficas Inco Ltda., 1949.

REGO, Juliana Souza do. *O subúrbio pode ser o centro: a ocupação artística do teatro Armando Gonzaga*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014.

REIS, Angela de Castro. *A tradição viva em cena: Eva Todor na companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

_____. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

_____. *Lembrança gravada: atores e atrizes nos logradouros do Rio*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2016.

_____. *Sobre Mocinha, de Joracy Camargo, encenada por Eva e seus artistas*, In: *O Percevejo 10: Teatro Brasileiro nos anos 40*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001.

REVISTA DA SEMANA. *A fazenda de Santa Cruz*. Rio de Janeiro, 22 de abril de 1933. p.22.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro em crise: caminhos e descaminhos*. Nanci Fernandes (org.). São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

SILVA, Antonio Machado da. *As várias faces das UPPs*. Revista Ciência Hoje. Vol. 46, nº 276, 2010. p.35-39.

SILVA, Flaviano Souza e. *Teatro amador no Brasil em meados do século XX: Tempo de profissionalismo, tempo de amadorismo*. Porto Alegre: Anais do VII Congresso da ABRACE - Tempos de memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações, 2012.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TELLES, Sérgio Roberto dos Passos. *Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA: Reflexões sobre o caráter pedagógico de uma experiência com o teatro amador*. TCC (Licenciatura em Teatro) - Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador, 2011.

VIEIRA, William de Souza. *Cenas da Cidade: De cinema à igreja, a memória do Cine Palácio Campo Grande*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2017.

_____. *Núcleo Socialista de Campo Grande: Interações entre memórias e história em contexto local*. Tese (Doutorado em Memória Social) Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, 2015.

VILLON, André de Souza. In: *André Villon comemora 35 anos de teatro interpretando Shaw*. O GLOBO. Rio de Janeiro, 27 de março de 1973. p.6.

_____. In: *André Villon, o jovem e brilhante galã conta a Viriato Correia, a sua vida de ator*. A MANHÃ. Rio de Janeiro, 03 de janeiro de 1942, p. 05

_____. In: *Minha pátria, que é Santa Cruz, me recebeu como um herói - André Villon é aclamado nas ruas de Santa Cruz*. CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 18 de março de 1949. p.13.

_____. In: *André Villon, ontem e hoje*. DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1965.p.02.

_____. In: *Viúvo de Elza Gomes desolado: "Eu morri com ela"*. CONTIGO. Rio de Janeiro, 28 de maio de 1984. p.04.

VILLON, Victor Ribeiro. *Logradouros de Santa Cruz: Rua Victor Dumas*. O QUARTEIRÃO. Rio de Janeiro, setembro/outubro de 2000. p.11.

Sites consultados

Ecomuseu de Santa Cruz. Disponível em:

<http://www.ecomuseusantacruz.com.br/sobre/ecomuseu_de_santa_cruz>.

Acesso em 02 ago. 2016.

Antigo Santa Cruz. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/AntigoSantaCruz>>.

Acesso em 21 mar. 2017.

Caminhos do subúrbio. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/CascaduraCaminhosDoSuburbio/posts/653360821368714>>.

Acesso em: 07 jul. 2016.

Flickr Caminhos de Cascadura. Disponível em:

<<https://www.flickr.com/photos/caminhosdecascadura/>>.

Acesso em: 03 dez. 2016.

Odin Teatret. Disponível em:

<www.odinteatret.dk/about-us/eugenio-barba.aspx>

Acesso em: 14 jun. 2017.

O Tablado. Disponível em:

<<http://otablado.com.br/o-tablado/historia/>>

Acesso em: 06 jul. 2017.

Entrevistas

ALCÂNTARA, Sheyenne - Entrevista concedida ao autor na academia Konnen (antigo Grêmio Procópio Ferreira) em Santa Cruz - Rio de Janeiro, no dia 07 de novembro de 2016.

CARLOS, Vanderlei - Entrevista concedida ao autor em sua residência em Santa Cruz - Rio de Janeiro, em 07 de março de 2017.

FRÓES, Rogério - Entrevista concedida ao autor em sua residência em Copacabana - Rio de Janeiro, em 25 de outubro de 2016.

LUCIDI, Daisy - Entrevista concedida ao autor em sua residência em Copacabana - Rio de Janeiro, em 10 de outubro de 2016.

NECERSSIAN, Stepan - Entrevista concedida ao autor no Retiro dos Artistas em Jacarepaguá - Rio de Janeiro, em 03 de novembro de 2016.

IVANITA, Gil Villon - Entrevista concedida ao autor em sua residência na Tijuca - Rio de Janeiro, entre 15 de setembro e 26 de novembro de 2016.

IVONE, Gil Villon - Entrevista concedida ao autor em sua residência na Tijuca - Rio de Janeiro, entre 15 de setembro e 26 de novembro de 2016.

LIMA, Rosângela - Entrevista concedida ao autor na academia Konnen (antigo Grêmio Procópio Ferreira) em Santa Cruz - Rio de Janeiro, no dia 07 de novembro de 2016.

APÊNDICE

ELZA GOMES

Luíza dos Santos Gomes (mais tarde Elza Gomes) era filha dos artistas João Antonio dos Santos Gomes e Silvana dos Santos Gomes; após a morte de seu pai, sua mãe radicou-se no Brasil - que conhecia por visitas com Companhias portuguesas de comédia -, trazendo aos poucos as filhas para o país (o que jamais fez com os três filhos): a mais velha em 1913, a do meio em 1915 e, em 1922 a mais nova, Elza Gomes.

Após morar alguns meses na atual cidade de João Pessoa, na Paraíba, a jovem veio para o Rio de Janeiro, passando a viver com a mãe, que trabalhava na Companhia Antonio de Souza, no teatro Carlos Gomes; para pagar sua estadia, estreou em *A Capital Federal*, de Artur Azevedo (1923), no personagem Juquinha, quando adotou seu nome artístico.

Depois de viagens pelo país, decidiu ser atriz profissional e ficar em definitivo no Rio de Janeiro, integrando o elenco da Companhia Jaime Costa na inauguração do Teatro Cassino Beira Mar, em *A Sorte Grande*, de Bastos Tigre (1926); no mesmo ano participou das peças *Meu amor* de Duvernois e *Dança o Pai... As filhas dançam*, de Gastão Tojeiro.

Em seguida, aceitou o convite de Lulu de Barros para integrar a companhia (“de sketches e bailados”) Ra-Ta-Plan - que ocupou o teatro após a ida de Jaime Costa para São Paulo - estreando na revista *Miragem*, de Goulart de Andrade e Max Mix (1926), e permanecendo na empresa até sua extinção.

Estreou na Companhia de Procópio Ferreira em *Que noite, meu Deus*, no teatro Carlos Gomes (1928). Participando em seguida de montagens como *Que culpa tenho eu de ser bonito?*, de Carlos Archies; *Pobre Lucas*, de Antonio Paso e Gonzáles Del Toro e *Camila arranja um noivo!*, de Julius Rosen. Integrou o elenco de revistas carnavalescas do Teatro Recreio e, posteriormente, participou da companhia da famosa atriz e empresária Margarida Max.

Retornou à companhia Procópio Ferreira em 23 de maio de 1930, no espetáculo *Minha mulher em duplicata*, traduzido por Oswaldo Abreu Fialho. Teve destaque no conjunto, no qual permaneceu até 1936, assumindo muitas vezes os principais personagens femininos e, em 1937, fundou sua própria companhia, a Elza-Cazarré-Delorges, na qual pela primeira vez dedicou-se a personagens sérios.

Em nova passagem pela Companhia de Procópio Ferreira, em 1938, durante os ensaios de *O casto boêmio*, de Franz Arnold e Ernest Bach iniciou o namoro com André Villon, que

seria seu companheiro por quarenta e oito anos, e ao lado de quem foi contratada, em 1940, por Eva e seus artistas, na qual permaneceu até 1951, encarregando-se dos segundos papéis femininos - com frequência mulheres amargas, infelizes e com forte carga de sexualidade, adequadas ao papel de dama-galã, em contraposição à protagonista, a ingênua Eva Todor. Com o conjunto, excursionou em Portugal em duas temporadas de muito sucesso.

Em 1952 iniciou uma temporada de radioatriz na Rádio Nacional; em 1972, estreou no cinema e na televisão, fazendo a primeira de muitas novelas na Rede Globo, entre as quais *O primeiro amor* (1972), *Os ossos do Barão* (1974), *Pecado Capital* (1975), *Saramandaia* (1976) e *Final Feliz* (1982). No cinema, participou de filmes como *Toda nudez será castigada* (1973) e *Guerra Conjugal* (1975).

Vitimada por um câncer de pâncreas, em seus últimos dias de vida realizou três desejos: o primeiro, casar-se com André Villon, o que aconteceu dois dias antes de sua morte. O segundo e o terceiro pedidos foram realizados logo após seu falecimento: Foi maquiada por Eric Rzepecki e, cardíaca, teve seu marca-passos doado.

NOTA: Verbete escrito por este pesquisador para o livro *Lembrança gravada: atores e atrizes nos logradouros do Rio*, de Angela de Castro Reis, RJ: Folha seca, 2016.

ANEXOS

Anexo 01

FEDERAÇÃO NACIONAL DE TEATRO AMADOR
QUESTIONÁRIO INFORMATIVO DE GRUPOS


1. NOME DO GRUPO.
2. NOME DO COORDENADOR:
3. ENDEREÇO DA SEDE OU DO COORDENADOR:
4. NÚMERO DE COMPONENTES DO GRUPO:
5. FORMA DE ESTRUTURAÇÃO DO GRUPO: (se é ligado a entidade educacional, cultural ou se é independente)
6. TEMPO DE FUNCIONAMENTO DO GRUPO:
7. ATIVIDADES DO GRUPO DESDE SUA FORMAÇÃO: (principais trabalhos e experiências positivas e negativas)
8. O GRUPO TEM REGISTRO LEGAL? _____ CARTÓRIO _____ LIVRO _____ FOLHAS _____
CIC _____ DATA. EM CASO NEGATIVO, DESEJA RECEBER MODELO DE ESTATUTO ?
9. O GRUPO SE RELACIONA COM A COMUNIDADE ? DE QUE FORMA? COMO PROGRAMA E REALIZA SUAS APRESENTAÇÕES ?
10. SENDO O GRUPO " NÃO-EMPRESARIAL ", SEM FINS LUCRATIVOS, DE QUE FORMA REALIZA SUAS MONTAGENS (RECURSOS FINANCEIROS E MEIOS DE SUBSISTÊNCIA) E PARA QUE REVESTEM SEUS EVENTUAIS LUCROS DE APRESENTAÇÕES ?
11. QUAL É A PROPOSTA DE TRABALHO DO GRUPO ? QUE CRITÉRIOS ADOTA NA ESCOLHA DE TEXTOS ? CONTA COM AUTORES REGIONAIS ? QUE ELEMENTOS OU PROBLEMÁTICAS PODEM LEVANTADAS NA COMUNIDADE PARA ELABORAÇÃO DE SEUS PRÓPRIOS TEXTOS ?
12. MANTÉM INTERCÂMBIO COM OUTROS GRUPOS ? DE QUE FORMA ? O QUE SUGERE PARA UM INTERCÂMBIO MAIS AMPLO DE TODOS OS GRUPOS REGIONAIS E NACIONAIS ?
13. QUAIS OS PRINCIPAIS PROBLEMAS E DIFICULDADES ENCONTRADAS PELO GRUPO, POR ORDEM DE PRIORIDADE ?

Observações finais podem ser registradas no verso.

forneça nomes de jornais da região
entidades que possam
auxiliar.
representantes de adm.
nístrações regionais

Anexo 2

1. Gr. Elenco Teatral Amantes da Arte/RJ - RIO DE JANEIRO



Elenco Teatral Amantes da Arte

Fundado em 29 de Junho de 1960

Sede Provisória: Rua do Cruzeiro, 93
Santa Cruz — Guanabara

Respostas do Questionário Informativo de Grupos da Federação Nacional de Teatro Amador.

1. Elenco Teatral Amantes da Arte.
2. Moacyr Teixeira de Souza.
3. Rua do Cruzeiro, 93 - Santa Cruz - Rio de Janeiro.
4. Vinte componentes.
5. Independente.
6. Quinze anos.
7. Vinte peças teatrais de autores diversos.
8. Não tem Registro Legal e deseja receber modelo de estatuto.
9. O Grupo se relaciona com a comunidade através de espetáculos, aulas / práticas de teatro gratuita e uma pequena biblioteca franqueada. Os espetáculos são programados por faixas e prospectos, as apresentações são realizadas no prédio que nos serve de sede provisória, para o qual pagamos 50% de nossas rendas a título de aluguel.
10. Cinquenta por cento das rendas são gastas em montagens e roupas.
11. O Grupo se propõe a divulgar e estabelecer em definitivo o teatro na zona Rural, levando o teatro aos que não podem ir ao teatro. A escolha dos textos são feitas de acordo com a aceitação da platéia que efetivamente frequentam os nossos espetáculos. Não contamos com autores regionais. A falta de incentivo e apoio leva o desinteresse aos possíveis autores.
12. Não mantemos intercâmbio com outros grupos. O que achamos necessário para um intercâmbio concreto e progressivo: Realizações de festivais, conferências e troca de espetáculos entre / os grupos.
13. A falta de um teatro local, falta de apoio do comércio e das autoridades locais e falta de entrosamento e maior divulgação.

Orgão divulgador da Região: "O Patropí? Jornal editado em Campo Grande
Entidade que pode auxiliar: Associação de Comércio e Indústria de Santa Cruz.

Representantes da Administração Regional de Santa Cruz:
General Milton Lisboa. (Administrador).

CADERNO DE IMAGENS



André Villon em diferentes momentos da carreira (fotos sem datas) - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon



André Villon - Foto de divulgação (sem data) - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon



André Villon com a Companhia Procópio Ferreira em 1938 (com Procópio e Elza Gomes ao centro) - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon



Companhia Delorges em 1940, com Delorges Caminha e Elza Gomes em *O filhinho da mamãe*, de Armando Gonzaga no teatro Carlos Gomes - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon



Na casa de Eva Todor, com a ingênua, Elza Gomes e Luiz Iglesias. em 1947 - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon



Com Eva Todor em Portugal, em *Maria Fumaça*, de Ladislau Feketi, com tradução de Luiz Iglesias, em 1948 - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon



Frente e verso da foto com Luiz Iglesias e Silva Tavares, tirada durante a excursão a Portugal em 1948. O ator sempre enviava fotos como postais para sua mãe, Sra. Florença, mantendo-a informada sobre suas viagens - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon.

Buick que o Iglesias comprou,
 no qual fazemos a viagem por
 toda a Europa. - Portugal, Lisboa
 Tavares.

Lisboa 5-48



Em um café, em Portugal, em 1948 - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon



Com Mario Brasini, em 1956, à época da montagem de *Três a meia luz*, de Miguel Mihura - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon

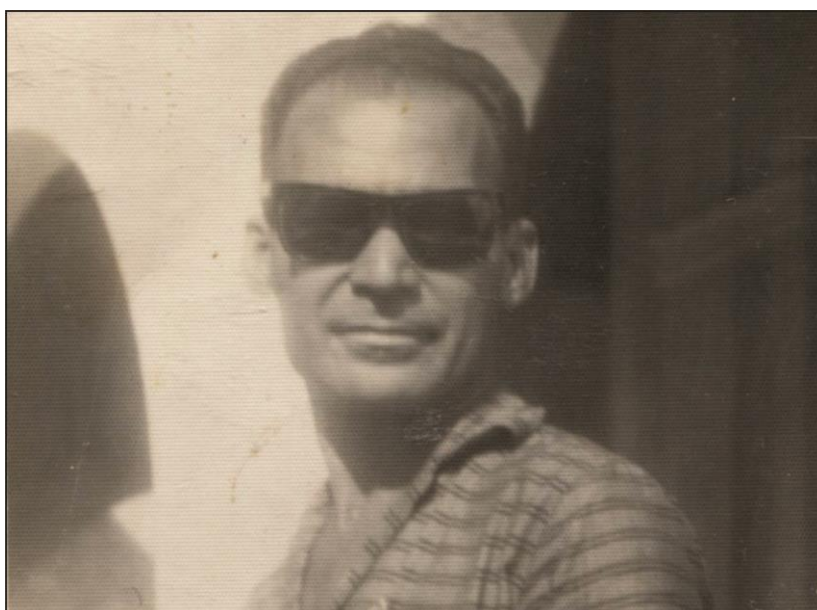


Fotos sem identificação - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon





ESQUERDA: Zilda Passos, mãe de Léa Telles, lhe entregando o troféu de *Melhor Atriz*, em 1972; Itagoré Barreto entregando a David Telles o troféu de melhor ator em 1973; Jane Andrade, Sérgio Telles e Denise Telles em *O Chapeuzinho Vermelho*, de Maria Clara Machado; CENTRO: Léa Telles, Janete Passos, duas s/ identificação, Isa Lemos, cinco s/ identificação, Verônica, Cristina, Terezinha, Dália Magdon, Ana Cristina, Mônica Martins, Virgínia Moraes, Andréa Sorriso, Adriana Shermout, Débora Cristina, Clarissa, Patrícia Lima, duas s/ identificação, Margareth Schiavon, Ivanil Cardoso, Sérgio Telles, s/ identificação, Carlos Magno, s/ identificação, Raimundo Nonato, Ivanilson Dionísio, Valmir Galante, Cláudio Cunha, Edmundo Cezar, Vanderlei Carlos, Luiz Cardoso, s/ identificação, Itamar Stockler, Marcelo Ribeiro, Ademir Oliveira, Alexandre Nogueira, Zezinho Jaz, Fábio Nascimento, Roberto Amâncio, Marcus Vinícius, Alexandre, Vagner Moraes, Marquinho Chagas e s/ identificação; DIREITA: Moacyr Teixeira, Léa Telles, Janete Passos e Ambrósio Ferreira, na comemoração de final de ano em 1985; Isa Lemos recebendo homenagem de Moacyr Teixeira em 1988 e Luis Carlos em *A força do perdão*, em 1969 - Acervo Moacyr Teixeira



Moacyr Teixeira na Sociedade Musical Francisco Braga em 1963 - Acervo Moacyr Teixeira



ETAA em debate com a plateia depois de uma apresentação de *Nossa mãe honrarás*, de Sidney Carboni, no Oriente Atlético Clube, em 1968. Da esquerda para a direita: Jajá, Ambrósio Ferreira, Janete Passos, Léa Telles, Andréia, Gracinha, Abelardo Guerra, David Telles e Moacyr Teixeira - Acervo Moacyr Teixeira



ETAA em *Dona Xêpa*, de Pedro Bloch, em 1976 na Sociedade Musical Carlos Gomes. Léa Telles, Áurea Ribeiro, Maria Helena, Idioracy Santos e David Telles - Acervo Moacyr Teixeira



ETAA em *Irene*, de Pedro Bloch, em 1977 na Sociedade Musical Carlos Gomes. Léa Telles, Clarinha e Marcos William - Acervo Moacyr Teixeira



ETAA em *A Ditadora*, de Paulo Magalhães, em 1983 na Sociedade Musical Francisco Braga. Denise Telles, Dália Magdon, Cristina, Cláudio Cunha, Claudio Freire e Ana Maria - Acervo Moacyr Teixeira



ETAA em *Mulher zero quilômetro*, de Edgar G. Alves, em 1984 na Sociedade Musical Francisco Braga. Ana Maria e Denise Telles - Acervo Moacyr Teixeira



ETAA em *Chica Boa*, de Paulo Magalhães em 1985 na Sociedade Musical Francisco Braga. Claudio Cunha, Santana Fardin e Sérgio Telles - Acervo Moacyr Teixeira



ETAA em *Uma noite no sertão*, de Moacyr Teixeira, em 1987 no Grêmio Procópio Ferreira. Marta Medeiros, Rogério Rodrigues, Alexandra Carla, Arnaldo, Cátia Mondego, Ivana Marchel, Mônica Patrícia e Rogério Cavalcanti - Acervo Moacyr Teixeira



ETAA em *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna, em 1989 no Grêmio Procópio Ferreira. Sérgio Telles, Andréia Sorriso e Ivana Marchel - Acervo Moacyr Teixeira



ETAA em *O bicho homem*, de Moacyr Teixeira, em 1990, no Grêmio Procópio Ferreira. Cassiano Carneiro, Cosme dos Santos, Cátia Souza e Cátia Mondego - Acervo Moacyr Teixeira



ETAA na entrega do troféu André Villon em 1992 no Grêmio Procópio Ferreira. Ana Cristina, Alexandre Moreira, Itamar Stockler, Luiz Cardoso, Ivana Marchekl, Alexandre Nogueira, Sérgio Telles, Vagner, Vanderlei Carlos, duas atrizes não identificadas, Michele Soltovsky, Regina, Ivanilda Marchel, Luciana Teixeira, Marcelo Mnoel e Alexandre Damascena - Acervo Moacyr Teixeira



Ivanita e Ivone Gil Villon durante os encontros em 2016/2017. Foto: André Teixeira - Acervo Sérgio Telles



Daisy Lucidi, durante a entrevista em sua casa, em 2016 - Foto: Sérgio Telles



Rogério Fróes, durante a entrevista em sua casa, em 2016 - Foto: Sérgio Telles



Stepan Necersian, durante a entrevista no retiro dos artistas, em 2016 - Foto: Sérgio Telles



Moacyr Teixeira em 2017. Foto: André Teixeira - Acervo Sérgio Telles