



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

SÉRGIO ROBERTO DOS PASSOS TELLES

A PRESENÇA DOS INVISÍVEIS:

um mapeamento do teatro da Zona Oeste da Cidade do Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro

2022

SÉRGIO ROBERTO DOS PASSOS TELLES

A PRESENÇA DOS INVISÍVEIS:

um mapeamento do teatro da Zona Oeste da Cidade do Rio de Janeiro.

**Tese 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
Doutor em Teatro.**

Orientadora: Profa. Dra. Rosyane Trotta

Rio de Janeiro

2022

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

T269 Telles, Sérgio Roberto dos Passos
A PRESENÇA DOS INVISÍVEIS: um mapeamento do teatro da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro / Sérgio Roberto dos Passos Telles. -- Rio de Janeiro, 2022.
270f.

Orientador: Rosyane Trotta.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2022.

1. Teatro na Zona Oeste. 2. Elenco Teatral Amantes da Arte. 3. Teatro Rural do Estudante. 4. Teatro de Arena Elza Osborne. 5. Rede Zona Oeste de Teatro. I. Trotta, Rosyane, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
TESE DE DOUTORADO

**A PRESENÇA DOS INVISÍVEIS: UM MAPEAMENTO DO TEATRO DA ZONA
OESTE DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO**

POR

Sergio Roberto dos Passos Telles

BANCA EXAMINADORA



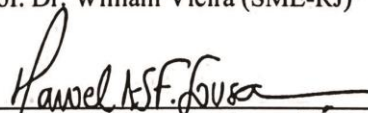
Profa. Dra. Rosyane Trotta (orientadora)



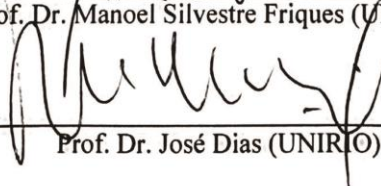
Prof. Dr. Eduardo Tudella (UFBA)



Prof. Dr. William Vieira (SME-RJ)



Prof. Dr. Manoel Silvestre Friques (UNIRIO)



Prof. Dr. José Dias (UNIRIO)

A Banca considerou a Tese: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 05 de julho de 2022

*Devemos ter à mão os poemas indispensáveis, o vinho tinto e o violão.
Sorrir aos nossos pais como vacina contra a angústia diária.
Ser piedosos com os amigos.
Não confundir os ingênuos com traidores.
E, mesmo com estes, ter o perdão fácil quando voltarem com as ilusões acabadas.
Aqui ninguém sobra.
E, isto sim, ser perseverantes e tenazes, escrever religiosamente todos os dias, todas as
tardes, todas as noites.
Ainda sustentados em teimosias se a fé desmoronar.
Nisso, não haverá trégua para ninguém.
A poesia dói nesses filhos da puta.*

Alejandro Robino

Este trabalho é dedicado à minha família:

*meus pais, David e Léa,
meus irmãos Denise, David, Alessandra e Alexandre,
meus filhos Matheus, Levi e Cecília e
minha colega de quarto, Rafaelle.*

*Para Sambista, Mundinho e Cosme,
o Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA,
toda a gente do teatro da nossa Zona Oeste,
para Moacyr Teixeira, o início, o fim e o meio.*

E para Ives Macena, o homem que inventou a lona.

AGRADECIMENTOS

Pai nosso dos mártires.

À minha mãe, Léa dos Passos Telles, por me ter colocado não no mundo, mas no palco;

Ao David Lima Telles, meu pai.

Ao Moacyr Teixeira, meu segundo pai.

À Profa. Dra. Rosyane Trotta, minha orientadora, por tudo que trouxe e levou. Pela troca real, pelos risos e silêncios, pela generosidade, coragem e competência. Por me colocar no meu lugar. Por ser uma mulher de teatro muito além dos títulos. Agora entendo tanta coisa... muito obrigado, professora. Te devo maçãs.

À Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti e ao Prof. Dr. José Dias pelas provocações tão importantes na banca de qualificação.

Ao Prof. Dr. Eduardo Tudella e ao Prof. Dr. William Vieira por se juntarem a esta proposta.

À UNIRIO, pelo acolhimento às minhas questões.

A todos os funcionários da UNIRIO.

A todos os funcionários da biblioteca do Cedoc/Funarte.

A todos os grupos que se disponibilizaram a auxiliar neste mapeamento. É por e para nós.

A minha amada avó Zuza e meus filhos Matheus, Levi e Cecília (que estão aqui, sempre) minha derradeira esperança de me tornar melhor.

Aos meus irmãos Denise, David, Alessandra e Alexandre, por tudo.

Aos meus cunhados Dié, Leliane, Luis, Júnior, Gabrielle e Dara, aos meus sobrinhos Léo, Lucas, Cristinny, Gabriel, Hanry e Maria, a meu sogro seu Castro e à Edna.

A meu eterno mestre e amigo Harildo Déda.

Ao Felipe Assis, pela parceria sempre.

À Bárbara França e ao Rodrigo Santos, pela generosidade.

À todos, todas e todes fazedores de cultura de uma Zona Oeste constantemente esquecida.

À nossa Rede Zona Oeste de Teatro-RJ.

À Ives Macena, o centro, nosso norte, o nosso “oráculo”.

À Ives Pierini e Christian Pierini, companheiros de batalhas que foram e que virão.

À, Waleska Cabral e Carlos Onofre pelo suporte para contar a história de seu Waldir.

A todos, todas e todes que, um dia, passaram pelo Elenco Teatral Amantes da Arte.

Ao Fluminense Football Club, por tantas alegrias e desesperos.

E, a você, Rafaelle Castro, minha parceira de vida, minha escolha diária, meus olhos por outro ângulo. Eu te amo! Desde a Selarón.

RESUMO

O presente trabalho tem como principal objetivo mapear o teatro da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro que tem estado invisível para a história e historiografia do teatro, para diversas administrações públicas e múltiplas ações das iniciativas privadas. Inicialmente é apresentada a proposta de definição do que é a invisibilidade aqui tratada, defendendo o princípio de que assim como toda prática social, também todas as expressões artísticas são afetadas pela interferência de uma política de segregação e desigualdades. Esta pesquisa visa gerar um mapeamento dos grupos atuantes na região, apresentando seus territórios e características, construindo o registro de um teatro que se edifica à margem dos grandes centros e - apesar de não se ver reconhecido e contemplado nas práticas institucionais de políticas públicas, e mesmo historicamente como uma região produtora de uma linguagem teatral relevante - é formadora de uma estética teatral e de artistas e de técnicos que estão espalhados pelo país e pelo mundo.

Palavras-chave: Zona Oeste; Teatro Amador; Teatro de Grupo; Elenco Teatral Amantes da Arte; Teatro Rural do Estudante; Teatro de Arena Elza Osborne; Rede Zona Oeste de Teatro - RJ; Desigualdade Cultural.

ABSTRACT

The present work has as main goal to map the Theater of the West Zone of the city of Rio de Janeiro that has been invisible to the history and historiography of the theater, for several public administrations and multiple actions of the private initiatives. Initially, the proposal for a definition of what is invisibility treated here is presented, defending the principle that, like all social practices, all artistic expressions are also affected by the interference of a policy of segregation and inequalities. This research aims to generate a mapping of the groups active in the region, presenting their territories and characteristics, building the record of a theater that is built on the margins of the central areas and - despite not being recognized and contemplated in the institutional practices of public policies, and even historically as a region that produces a relevant theatrical language - it forms a theatrical aesthetic, artists and technicians who are spread across the country and the world.

Keywords: West Zone; Amateur Theater; Group Theater; Elenco Teatral Amantes da Arte; Teatro Rural do Estudante; Teatro de Arena Elza Osborne; Rede Zona Oeste de Teatro - RJ; Cultural Inequality.

RÉSUMÉ

Le présent travail a pour objectif principal de cartographier le théâtre de la Zone Ouest de la ville de Rio de Janeiro qui a été invisible à l'histoire et à l'historiographie du théâtre, pour plusieurs administrations publiques et de multiples actions d'initiatives privées. Dans un premier temps, la proposition discutée ici définit ce qu'est l'invisibilité, défendant le principe selon lequel, comme toutes les pratiques sociales, toutes les expressions artistiques sont également affectées par l'ingérence d'une politique de ségrégation et d'inégalités. La recherche génère une cartographie des groupes actifs de la région, présente leurs territoires et caractéristiques, construit le dossier d'un théâtre qui se construit en marge des grands centres et - bien qu'il ne soit pas reconnu et inclus dans les pratiques institutionnelles des politiques publiques, la région est, historiquement, productrice d'un langage théâtral pertinent - elle est formatrice d'une esthétique théâtrale, d'artistes et de techniciens répartis sur tout le territoire et dans le monde.

Mots clés: Zone Ouest; Théâtre amateur; Théâtre de groupe ; Elenco Teatral Amantes da Arte ; Teatro Rural do Estudante; Teatro de Arena Elza Osborne; Rede Zona Oeste de Teatro - RJ; Inégalité culturelle.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como principal objetivo mapear el teatro de la Zona Oeste de ciudad de Río de Janeiro que ha sido invisible para la historia y la historiografía del teatro, para diversas administraciones públicas y múltiples actuaciones de iniciativa privada. Inicialmente se presenta la propuesta de definición de lo que es la invisibilidad aquí tratada, defendiendo el principio de que, como toda práctica social, todas las expresiones artísticas son afectadas por la injerencia de una política de segregación y desigualdades. Esta investigación tiene como objetivo generar un mapeo de los grupos activos en la región, presentando sus territorios y características, construyendo el registro de un teatro que se construye sobre la de los grandes centros y - a pesar de no ser reconocidos y contemplados en las prácticas políticas institucionales de las políticas públicas, e incluso históricamente como una región productora un lenguaje teatral relevante - forma una estética teatral, artistas y técnicos que se extienden por todo el país y el mundo.

Palabras clave: Zona Oeste; Teatro aficionado; Grupo de Teatro; Elenco Teatral Amantes da Arte; Teatro Rural do Estudante; Teatro de Arena Elza Osborne; Rede Zona Oeste de Teatro - RJ; Desigualdad Cultural.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO OU O MEU LUGAR DE FALA	20
I - A ZONA OESTE E A INVISIBILIDADE	31
I.1 - A CONSTRUÇÃO DO NÃO VISÍVEL	32
I.1.1 - Mas, afinal, o que é a Zona Oeste?	34
I.1.2 - Uma rápida olhada embaixo do tapete	41
I.1.3 - A constância da brutalidade	52
I.1.4 - O artista da Zona Oeste e o reflexo da exclusão	60
I.1.5 - As práticas de cultura e o reforço da oposição social	61
I.2 - O MAPA DA DESIGUALDADE CULTURAL	70
II - A VISIBILIDADE DA ZONA OESTE, UMA NARRATIVA EM DISPUTA	77
II.1 - ANDRÉ VILLON E O GRÊMIO PROCÓPIO FERREIRA	79
II.2 - WALDIR ONOFRE E O CINEMA DO POVO	92
II.3 - O TEATRO RURAL DO ESTUDANTE	104
II.3.1 - O “dramático” em xeque	105
II.3.2 - O que é esse Teatro Rural do Estudante?	110
II.3.3 - Linha do tempo do T.R.E.	115
III - A GÊNESE DAS LONAS CULTURAIS E AS AÇÕES COLETIVAS	121
III.1 - IVES MACENA, O HOMEM QUE INVENTOU A LONA	121
III.2 - O PLANO NÃO PENSADO	125
III.3 - A INVENÇÃO DO ÓBVIO	131
III.4 - O COLETIVO COMO VISIBILIDADE	139
III.4.1 - UGAT	139
III.4.2 - FESTIVAL MOACYR TEIXEIRA DE TEATRO AMADOR DA ZONA OESTE	141
III.4.2.1 - Núcleo de Festivais da Zona Oeste	149
III.4.2.2 - Rede Zona Oeste de Teatro - RJ	158
IV - A PRESENÇA DOS INVISÍVEIS	160
IV.1 - OS GRUPOS E SUAS CARACTERÍSTICAS	166

IV.1.1 - Atores em Cena	166
IV.1.2 - Cia Absorto	167
IV.1.3 - Cia de Teatro Essência do Palco	168
IV.1.4 - Cia do Absurdo	169
IV.1.5 - Cia do Invisível	170
IV.1.6 - CiaDraca	173
IV.1.7 - Cia Evoé	174
IV.1.8 - Cia Luz de Âmbar	175
IV.1.9 - Cia Multiverso Brasileiro	176
IV.1.10 - Cia Teatral Duarte	177
IV.1.11 - Cia Teatral Terraço das Artes	178
IV.1.12 - Cia 2 Banquinhos e Viva Zona Oeste.....	179
IV.1.13 - Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA	180
IV.1.14 - Grupo Amarte	182
IV.1.15 - Grupo Arte Atitude	183
IV.1.16 - Grupo de Teatro Sapê	184
IV.1.17 - Grupo Filma Nós Aqui	185
IV.1.18 - Grupo MAPA Teatral	186
IV.1.19 - Grupo Professores em Cena	187
IV.1.20 - Grupo Scandaliart	188
IV.1.21 - Gudi Hud Escola de Teatro	189
IV.1.22 - Instituto Movimento Territórios Diversos	190
IV.1.23 - O Teatro do Ambulante	191
IV.1.24 - 7 Phocus Cia de Teatro	192
IV.1.25 - Cia Art Vênus	193
IV.1.26 - Cia Loukarte	193
IV.1.27 - Cia Teatral a História que eu conto	194
IV.1.28 - Cia Teatral Talentos da Vila Vintém	194
IV.1.29 - Companhia das Moiras	195
IV.1.30 - Grupo do Núcleo de Artes Dr. Dilson	195
IV.1.31 - Grupo Teatral Metamorfose	196
IV.1.32 - Grupo Utopia Cia de Teatro	196
IV.1.33 - Núcleo de Arte e Cultura Encenô	197
IV.1.34 - P. Arte Cultural Angel Caraméz	197

IV.2 - UM OLHAR SOBRE AS CARACTERÍSTICAS DOS GRUPOS	198
IV.3 - ESPAÇO, FORMAÇÃO, DRAMATURGIA E TÉCNICA	201
IV.4 - A FICHA TÉCNICA DA ZONA OESTE	215
CONCLUSÃO OU PARECE QUE É SOBRE ONTEM...	225
FONTES E BIBLIOGRAFIA	230
APÊNDICES	240
ANEXOS	244

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: Desenho de Magalhães Corrêa do Largo do Curral Falso em 1939	36
Imagem 02: Igreja de Nossa Senhora da Glória em 2020	36
Imagem 03: Mapa do sertão carioca elaborado por Magalhães Corrêa em 1936	38
Imagem 04: Mapa da Zona Oeste hoje	40
Imagem 05: Croqui de Lúcio Costa para o Plano Piloto da Baixada de Jacarepaguá	47
Imagem 06: Mapa da Zona Oeste dividida em RAs e Áreas de Planejamento	48
Imagem 07: Cena do filme <i>Tropa de Elite 2 - O inimigo agora é outro</i>	55
Imagem 08: Enterro da vereadora Marielle Franco e seu motorista Anderson Gomes	58
Imagem 09: Matéria de <i>O Globo</i> sobre a Zona Oeste	59
Imagem 10: Gráfico de distribuição de equipamentos culturais na cidade	67
Imagem 11: IDS por Regiões Administrativas	69
Imagem 12: Mapa da desigualdade cultural da cidade do Rio de Janeiro	73
Imagem 13: América Invertida	75
Imagem 14: Rio Invertido	76
Imagem 15: Fotos sem data de André Villon	79
Imagem 16: Passagem do bastão de Procópio Ferreira para André Villon	80
Imagem 17: Construção da sede do Grêmio Procópio Ferreira	82
Imagem 18: Esposas do Grupo dos Treze com Getúlio Vargas	84
Imagem 19: Auristela Araújo em <i>Vestido de noiva</i>	86
Imagem 20: Cota para compra do terreno do Grêmio Procópio Ferreira	87
Imagem 21: Eva Todor no Grêmio Procópio Ferreira	88
Imagem 22: Procópio no Procópio	90
Imagem 23: O tempo e o Grêmio Procópio Ferreira	91
Imagem 24: O Grêmio Procópio Ferreira transformado em bingo	92
Imagem 25: Fotos sem data de Waldir Onofre	92
Imagem 26: Zé da Cachorra	94
Imagem 27: Waldir Onofre e o teatro americano	95
Imagem 28: Escolinha de teatro de Waldir Onofre	96
Imagem 29: O homem que deve morrer	97
Imagem 30: Cartaz do filme <i>As aventuras amorosas de um padeiro</i>	99
Imagem 31: Diário de notícias de 11 de março de 1975	100

Imagem 32: Páginas 04 e 05 do Caderno B do JB de 17 de setembro de 1976	101
Imagem 33: Teatro de Arena Elza Osborne descoberto	104
Imagem 34: Jornal do Commercio de 05 de julho de 1953	114
Imagem 35: Estrutura do Teatro Laboratório do Teatro Rural do Estudante	117
Imagem 36: Juscelino Kubitschek lançando a pedra fundamental do Teatro de Arena	118
Imagem 37: O Globo Zona Oeste de 25 de fevereiro de 1990	123
Imagem 38: Marca Oficial da Rio 92	124
Imagem 39: Revista Manchete de 23 de maio de 1992	125
Imagem 40: Parque Olímpico em 2021	128
Imagem 41: Ives Macena nas estruturas de sustentação da lona	130
Imagem 42: Jornal dos Sports de 20 de maio de 1993	131
Imagem 43: Jornal O Globo de 08 de dezembro de 2008	135
Imagem 44: Cobertura da Lona Cultural Elza Osborne em 2018	137
Imagem 45: Marca atual do Teatro de Arena Elza Osborne	138
Imagem 46: Fórum da UGAT-ZO	140
Imagem 47: Alguns festivais da Zona Oeste	141
Imagem 48: Moacyr Teixeira no primeiro festival	145
Imagem 49: Construção dos 12 camarins	146
Imagem 50: Marca do Núcleo de Festivais de Teatro da Zona Oeste	150
Imagem 51: Flyer e Regulamento primeiro festival do Núcleo	152
Imagem 52: informativo A Corujinha	155
Imagem 53: Print do vídeo da mesa de diálogos <i>Teatros fora do eixo</i>	158
Imagem 54: Marca da Rede Zona Oeste de Teatro - RJ	158
Imagem 55: A cara da Rede	159
Imagem 56: Cabeçalho do Formulário Google para catálogo dos grupos da Zona Oeste	161
Imagem 57: Processo de filmagem do curta <i>Almeidinha, o herói comum</i>	163
Imagem 58: Atores em Cena	166
Imagem 59: Cia Absorto	167
Imagem 60: Cia de Teatro Essência do Palco	168
Imagem 61: Cia do Absurdo	169
Imagem 62: Cia do Invisível	170
Imagem 63: Projeto Café com Machado	172
Imagem 64: CiaDraca	173
Imagem 65: Cia Evoé	174

Imagem 66: Cia Luz de Âmbar	175
Imagem 67: Cia Multiverso Brasileiro	176
Imagem 68: Cia Teatral Duarte	177
Imagem 69: Cia Teatral Terraço das Artes	178
Imagem 70: Cia 2 Banquinhos e Viva Zona Oeste	179
Imagem 71: Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA	180
Imagem 72: Grupo Amarte	182
Imagem 73: Grupo Arte Atitude	183
Imagem 74: Grupo de Teatro Sapê	184
Imagem 75: Grupo Filma Nós Aqui	185
Imagem 76: Grupo MAPA Teatral	186
Imagem 77: Grupo Professores em Cena	187
Imagem 78: Grupo Scandaliart	188
Imagem 79: Gudi Hud Escola de Teatro	189
Imagem 80: Instituto Movimento Territórios Diversos	190
Imagem 81: O Teatro do Ambulante	191
Imagem 82: 7 Phocus Cia de Teatro	192
Imagem 83: Cia Art Vênus	193
Imagem 84: Cia Loukarte	193
Imagem 85: Cia Teatral a História que eu conto	194
Imagem 86: Cia Teatral Talentos da Vila Vintém	194
Imagem 87: Companhia das Moiras	195
Imagem 88: Grupo do Núcleo de Artes Dr. Dilson	195
Imagem 89: Grupo Teatral Metamorfose	196
Imagem 90: Grupo Utopia Cia de Teatro	196
Imagem 91: Núcleo de Arte e Cultura Encenô	197
Imagem 92: P. Arte Cultural Angel Caraméz	197
Imagem 93: Mapa de localização dos grupos mapeados.....	199
Imagem 94: Gráficos das condições gerais	201
Imagem 95: Gráfico das condições de espaço.....	201
Imagem 96: O Globo Zona Oeste de 19/11/1995 e de 23/02/2003.....	203
Imagem 97: O Globo Zona Oeste de 23 de setembro de 2007.....	205
Imagem 98: Obras na Lona Cultural Sandra de Sá	205
Imagem 99: Entrada da Casa da Rua do Amor	207

Imagem 100: Teatro a céu aberto do Saquassú	208
Imagem 101: Outros espaços da Casa da Rua do Amor	209
Imagem 102: Gráfico de aplicação de oficinas	212
Imagem 103: Gráfico de produção dramática	213
Imagem 104: Paixão de Cristo, 2019	214
Imagem 105: Gráfico de equipe técnica	215

LISTA DE TABELAS

Tabela 01: IDH do município por regiões	45
Tabela 02: IDS do município por Áreas de Planejamento	46
Tabela 03: Presença territorial dos equipamentos culturais do Município	74

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: Equipamentos municipais	70
Quadro 02: Resumo dos equipamentos municipais	72
Quadro 03: Equipamentos estaduais	72
Quadro 04: Resumo dos equipamentos estaduais	72
Quadro 05: Filmes nacionais de 1965	98
Quadro 06: Cenas do primeiro festival	144
Quadro 07: Cenas do segundo festival	145
Quadro 08: Cenas infantis do terceiro festival	147
Quadro 09: Cenas de rua do terceiro festival	147
Quadro 10: Cenas de sala do terceiro festival	148
Quadro 11: Desenvolvimento do quarto festival	156
Quadro 12: Vencedores do quarto festival	157
Quadro 13: Quadro geral dos grupos mapeados	200

APRESENTAÇÃO OU O MEU LUGAR DE FALA

*Sou da zona oeste, onde brilha a nossa luz
Eu sou Marcinho de Bangu, Sou Bob Rum de Santa Cruz*

- Mc Marcinho e Mc Bob Rum

Sou, como se dizia antigamente, nascido e criado em Santa Cruz - o bairro da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro mais afastado do centro. Meu pai e minha mãe se conheceram no Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA, grupo de teatro amador fundado em 1960, com o qual convivo desde o nascimento, onde estreei como ator em 1980 e, desde 2017, sou o diretor artístico.

Quando passei a integrar oficialmente o ETAA em 1980, passei também a frequentar as “rodas de cultura” do bairro. Durante dezesseis anos convivi diariamente com o fazer teatral daquele grupo e participei de muitas de suas disputas pela sobrevivência. Ali me deparei com diversas questões que fui aprimorando ao longo de minha trajetória e que estão presentes neste trabalho. Foi dentro do ETAA que, pela primeira vez, me deparei com a visão projetada da Zona Oeste. Em 1991, ao participarmos da *I Mostra Permanente de Teatro Amador da Zona Oeste*, organizada pela antiga Rio Arte, ao chegar ao teatro da Faculdade Castelo Branco, em Realengo, ouvimos - em tom de “brincadeira” - a pergunta que disparou todos os outros questionamentos que me trazem até aqui¹: “Vocês que são o grupo de Santa Cruz, aquele lugar onde, quando o trem chega, tem um monte de bosta² com uma placa enfiada escrito FIM”³

Esta pergunta tem um especial significado, pois além de apresentar o preconceito e desinformação acerca de um lugar com o conteúdo histórico de Santa Cruz, também ilustra outro fenômeno bastante peculiar e, infelizmente, muito comum: a exclusão que ocorre dentro dos grupos de excluídos, pois esta pergunta foi feita ao nosso diretor, Moacyr Teixeira, por um integrante de um grupo de teatro da Zona Oeste, ou seja: para ele ser de Santa Cruz é ser

¹ Recorro aqui, pela necessidade de apresentar fatos que constam afixados apenas na memória, ao historiador William de Souza Vieira que, em sua Tese de Doutorado em Memória Social na UNIRIO, *Núcleo Socialista de Campo Grande: interações entre memórias e história em contexto local*, afirma que “É exatamente nas suas limitações que memória e história se complementam: o lugar que uma não alcança é precisamente onde a outra aparece como fundamental. Ter isso em vista é determinante para conseguirmos compreender e analisar o que propomos” (VIEIRA, 2015, p.21).

² Referência às fezes do gado que era levado para ser abatido no matadouro industrial que abastecia toda a cidade do Rio de Janeiro e que funcionou em Santa Cruz de 1881 até 1983.

³ Referência ao fato de Santa Cruz ser a última estação de trem de um dos ramais que partem da Central do Brasil.

“mais Zona Oeste” do que ser de Realengo, bairro que também é vítima do descaso e da invisibilidade apontadas neste trabalho e de onde vinha o “brincalhão”.

A partir dali comecei a perceber o estigma de ser da Zona Oeste. Embora ainda muito jovem e sem muita capacidade de organização e análise, fui brutalmente impactado com a descoberta de que ser da Zona Oeste não era bom, fui experienciando a realidade da Zona Oeste não só como espaço, mas também como ideia, como uma região separada ideologicamente. Havia ali uma disputa - que eu percebia e ainda não compreendia - que não era pelo espaço físico, mas pelo espaço social da Zona Oeste, como explica o sociólogo Francês Pierre Bourdieu:

A estrutura do espaço social se manifesta assim, nos mais diversos contextos, sob a forma de oposições espaciais, o espaço habitado (ou apropriado) funcionando como uma espécie de metáfora espontânea do espaço social. Em uma sociedade hierarquizada, não existe espaço que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as diferenças sociais de um modo deformado (mais ou menos) e, sobretudo, mascarado pelo *efeito de naturalização* acarretado pela inscrição durável das realidades sociais no mundo físico: diferenças produzidas pela lógica social podem, assim, parecer emergidas da natureza das coisas (basta pensar na ideia de “fronteira natural”) (BOURDIEU, 2013, p.134).

Só bem mais tarde pude ter esta compreensão de que ser de um lugar como a Zona Oeste parece ruim, pude perceber que existe a construção de uma ideia de que ser da Zona Oeste é um desprestígio, a ponto de se gerar uma malograda disputa bairrista de ser mais ou menos Zona Oeste, de ser Zona Oeste mas ser desenvolvido, ser Zona Oeste mas ter um cinema, um shopping, como se qualquer destas questões, nos âmbitos Municipal, Estadual ou Federal fizessem alguma diferença para além da imagem que o poder público já havia estabelecido de um lugar para o qual não se deve olhar.

Embora ainda não compreendesse de onde vinha esta ideia da região, passei a percebê-la muito mais profundamente quando, em 1994, fui convidado por Cassiano Carneiro⁴ para operar o som do espetáculo *Aonde está você agora?*, de Regiana Antonini, dirigido por Rafael Ponzi na Casa da Gávea, Zona Sul da cidade. Ali todas as diferenças me foram apresentadas e a minha condição de suburbano da Zona Oeste estava escancarada, para mim. Para os outros não havia dúvidas. Eu era visto e imediatamente identificado: Suburbano. Ali realmente fui confrontado e - ao olhar a Zona Oeste de fora dela - comecei a compreender a condição em que o olhar do outro colocava o morador daquela região.

⁴ Ator formado no Elenco Teatral Amantes da Arte que ganhou notoriedade em diversos trabalhos na TV e, em 1997, recebeu um Kikito de Melhor Ator no Festival Internacional de Cinema de Gramado por sua atuação no filme *Quem matou Pixote*, de José Jofily.

Era uma época onde o Baixo Gávea estava nos noticiários impressos e televisivos, por sua vida noturna desenfreada; no posto 9 de Ipanema estouraram os “apitaços” para avisar ao pessoal que “fumava um” que a polícia estava chegando, e eu ali, sem falar a língua. Eu e meu amigo Cassiano Carneiro, de Santa Cruz, duas pessoas absolutamente outras, para todos e entre nós. Foi ali que descobri o quanto eu me sentia Zona Oeste, desprestigiado pelo olhar do outro que me percebia alguém que deveria “merecer” estar ali, do “lado bom” da cidade.

Até que, em 1996, tive a oportunidade de olhar a Zona Oeste ainda mais de longe, de fora da cidade. Atendendo ao convite de Edmundo Cesar - outro grande amigo do ETAA -, me mudei para Salvador para trabalhar com ele no espetáculo *Morre um gato na China*, de Pedro Bloch, que ele dirigiria e no qual fiz a contra-regragem, pintura de arte, fotografia e os painéis de divulgação. Ali, o olhar do outro me via por mim, não pela Zona Oeste. A Salvador de 1996 - sem internet, sem telefone celular e com o alto preço das ligações interurbanas - me permitia desenhar a Zona Oeste que eu quisesse e, no entanto, me fez entender o valor de minha trajetória até ali.

O espetáculo era de formatura em interpretação em Artes Cênicas no Teatro Santo Antônio, teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Ao ter contato com professores, funcionários e alunos daquela instituição tão importante, tive a compreensão total da qualidade da arte que fazíamos na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro e no Elenco Teatral Amantes da Arte, especificamente. Foi neste momento que percebi o valor do conhecimento adquirido no teatro que fazíamos em Santa Cruz e que me possibilitava o diálogo, sem hierarquias, com especialistas da área.

Convivi ali informalmente por dez anos, sempre reafirmando quando me perguntavam minha origem: “Sou de Santa Cruz, Zona Oeste do Rio de Janeiro”, e me permitia a brincadeira de situar, quando acontecia - e acontecia muito - de dizerem não conhecer Santa Cruz: “Fica entre Angra dos Reis e Barra da Tijuca”. Até que, em 2006, quando ingressei no curso de Licenciatura em Teatro, resolvi que deveria tentar contribuir para mudar a forma como era vista a minha terra e, 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*, orientado pelo Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaíba Soares, procurei lançar luz sobre como se dava o processo pedagógico adotado de forma intuitiva por Moacyr Teixeira no ETAA, buscando demonstrar o valor do teatro praticado em Santa Cruz, ressaltando a importância do teatro amador como forma de uma pedagogia prática.

Naquele momento, a compreensão do quanto o saber acadêmico poderia apoiar a minha trajetória empírica, fez com que eu me sentisse completamente atraído pela pesquisa acadêmica. Fiz questão de registrar esta percepção no Trabalho:

Durante minha trajetória como discente do Curso de Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro da UFBA, diversos relatos de práticas educacionais, a leitura de teorias acerca do ensino do teatro, minhas experiências em estágios e a aplicação de oficinas isoladas, bem como o relato de profissionais que “aprenderam fazendo” e a própria observação de meus professores forjaram meus conceitos e minhas impressões - *despertadas no ETAA* - sobre ensinar, educar através da arte, do teatro. Hoje, graduando de Licenciatura em Teatro, percebo o quanto minha experiência prática enriqueceu minha vivência universitária e como a Universidade instrumentalizou meu conhecimento amador. Um servindo para confirmar, questionar, aprimorar o outro sem, jamais, negá-lo (TELLES, 2011, p.22 - grifo meu).

A escrita do TCC foi uma grande revolução em minha forma de olhar a academia e me trouxe diversos desafios que me impulsionaram até aqui. Foi angustiante, por exemplo, perceber a escassez de trabalhos sobre Teatro Amador, sobre Santa Cruz, sobre o teatro da Zona Oeste do Rio de Janeiro, eu me sentia, verdadeiramente, como se a minha própria história não existisse e eu estivesse, através da escrita acadêmica, construindo o registro de minha trajetória particular. Foi a experiência da pesquisa na Universidade Federal da Bahia que me fez compreender minhas reais possibilidades de ocupação do espaço social em disputa na Zona Oeste. E, ao tratar de experiência, anco-ro-me em Jorge Larrosa Bondía:

A experiência é o que *nos passa*, o que *nos acontece*, o que *nos toca*. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (BONDÍA, 2002, p.21 - grifos meus).

E foram muitas experiências que me tocaram. Retornei ao Rio de Janeiro no final de 2011, após a formatura e, entre trabalhos de curta e média duração, nunca deixei de trabalhar como professor de teatro e/ou com questões sociais junto a jovens e adolescentes: fui Mediador Social entre 2012 e 2014, atuando em diversas comunidades como Batan, Fumacê, Rocinha, Pavão, Pavãozinho, Canta Galo e Cidade de Deus; entre 2014 e 2015 participei do Projeto Garoupa, um projeto patrocinado pela Petrobras que utilizava arte como forma de conscientização ambiental nas cidades de Cabo Frio, Arraial do Cabo e Búzios; entre 2015 e 2016 estive diretor da Unidade de Manguinhos do Programa Caminho Melhor Jovem, um Programa do Governo do Estado em parceria com o BID - Banco Interamericano de

Desenvolvimento que tinha como meta principal a inclusão social e oferta de oportunidades para jovens de 15 a 29 anos.

Em 2016 realizei o projeto pessoal que me acompanhava desde meu retorno ao Rio, ingressei no Mestrado em Artes Cênicas da UNIRIO. Vale aqui o registro que, em 1994, eu havia sido aprovado no vestibular para interpretação, mas como iria começar a viajar com o espetáculo *Aonde está você agora?* e não é possível trancar o primeiro semestre, tive que desistir da matrícula e, de alguma forma, era como se estivesse retomando uma trajetória interrompida.

Tratando ainda de trajetória interrompida, em 2017 conseguimos retomar as atividades do Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA, em Santa Cruz, tendo como foco principal a formação gratuita em cursos de experimentação em teatro e o oferecimento de espetáculos a custos acessíveis ou mesmo gratuitos, especialmente voltado para o público infantil, este processo de retorno será apresentado aqui neste trabalho.

No Mestrado, orientado pela Profa. Dra. Ângela Reis, iniciei uma proposta de tentar dar visibilidade à Zona Oeste. Naquele trabalho, *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*, com um foco muito específico de resgate de memória e registro histórico, busquei trazer a trajetória de André Villon, um dos maiores atores de seu tempo, nascido em Santa Cruz, lançado profissionalmente por Procópio Ferreira, considerado por ele seu substituto natural e completamente esquecido nos registros da história de nosso teatro. Na segunda parte, tratei da trajetória do Elenco Teatral Amantes da Arte, realizando o primeiro registro documental do grupo em cinquenta e sete anos. Além da realização pessoal esta pesquisa no Mestrado me trouxe algumas grandes alegrias: a Dissertação foi aprovada com louvor tendo sido recomendada sua publicação, o que consegui através de um acordo com a editora Multifoco e o lançamento ocorreu no dia 10 de janeiro de 2019, no bistrô da editora, na Lapa.

Na continuidade de meu trabalho como professor, em 2018, fui aprovado no concurso para substituto do Colégio Pedro II para exercício nos anos de 2018 e 2019, sendo alocado no Campus de Realengo, na Zona Oeste da cidade e, ainda em 2018, fui convocado pelo concurso de 2014 e Ingressei no Estado como professor de Arte alocado na Diretoria Regional Metropolitana VII, no CIEP Monsenhor Solano Dantas de Menezes, em Belford Roxo, na Baixada Fluminense.

Também em 2018, ingresso no Doutorado tendo, como principal objetivo, revelar os artistas esquecidos da Zona Oeste. O projeto proposto e que agora se conclui, *A presença dos invisíveis: um mapeamento do teatro da Zona Oeste*, desta vez, sob a orientação da Profa.

Dra. Rosyane Trotta, - a quem não posso perder qualquer possibilidade de registrar que devo muito pela paciência, disponibilidade e inestimáveis contribuições. Durante a minha trajetória, desde a placa fincada no “monte de bosta”, diversas foram as situações em que me deparei com a discriminação dedicada àquela região e em diversos níveis e mais, deparei-me também com a imensa dificuldade de encontrar registros das venturas daquele lugar. Não se fala da Zona Oeste a não ser para tratar de suas mazelas, como se ali nada fosse possível de beleza ou de ter êxito. A exceção é muito curiosa, só se trata a Zona Oeste de forma atraente e positiva quando o recorte é Jacarepaguá e Barra da Tijuca, especificamente.

Não se fala da importância de diversas ações - e, no caso desta pesquisa, ações das artes cênicas -, que iniciaram na Zona Oeste e impactaram artística e socialmente a cidade como um todo como, por exemplo, o projeto das Lonas Culturais, que foi criado por Ives Macena, diretor do Teatro de Arena Elza Osborne, em Campo Grande e, encampado pela prefeitura, mudou o rumo das políticas públicas de cultura na cidade no que diz respeito à descentralização cultural. Não se fala do próprio Teatro de Arena Elza Osborne que, fundado pelo Teatro Rural do Estudante, teve sua pedra fundamental colocada por Juscelino Kubitschek em 1956. Não se fala de Moacyr Teixeira que fundou o Elenco Teatral Amantes da Arte em 1960 e atuou, ininterruptamente até 1996 produzindo uma média de quatro espetáculos por ano, construindo um histórico de mais de cem espetáculos montados na região sem qualquer apoio durante trinta e seis anos.

Fala-se das favelas, mas não da arte que é produzida nestas favelas. Não se fala do *Instituto Movimento Territórios Diversos*, criado por Elizabete Manja e Sergio Dias em Nova Sepetiba e que tem transformado o espaço social de muitos dos jovens daquela comunidade que, em geral, só é lembrada como um polo de violência e por ter servido de cenário para o filme *Cidade de Deus* quando em construção. Não se fala do projeto *Café com Machado*, da *Cia do Invisível*, criada por Alexandre Damascena que leva teatro para dentro das casas dos moradores do Cesarão, uma das comunidades mais recorrentes quando o assunto é violência. Não se fala de André Avram e Gabrielle Macieira, jovens fundadores do grupo de teatro *Sapê*, em Sepetiba que se dedica a uma profunda pesquisa do trabalho da psiquiatra brasileira Nise da Silveira e da teatróloga inglesa Sarah Kane na luta antimanicomial e tantas outras iniciativas que estão ficando em segundo plano encobertas pela preferência de notícias que mantenham aquela região em um espaço social desfavorecido dentro do panorama da cidade. A proposta, aqui, é trazer estes desconhecidos para o diálogo histórico do teatro na cidade do Rio de Janeiro.

Em um momento onde o ultraconservadorismo está no poder em todas as esferas: Federal, Estadual e Municipal, gerando a disseminação das discriminações em todas as suas formas, não há como abordar a Zona Oeste e tratar de abandono, esquecimento e segregação artística descolada do contexto social, sem destacar as práticas de políticas públicas que tem, ao longo dos anos, massacrado aquela região e se intensificado em seu momento presente.

Não podemos esquecer que esconder ou silenciar as mais variadas formas de expressão artística é, de modo geral, silenciar formas de manifestação. Assim sendo, reconheço que - apesar de não ousar me aproximar de uma pesquisa sociológica, geográfica ou de planejamento urbano -, em alguns momentos este trabalho está voltado para a contextualização do panorama sócio-político que envolve determinados períodos onde se alocam algumas ações, e é fundamental que seja assim para que a invisibilidade aqui discutida seja percebida em seu sentido amplo e não compreendida como um fato isolado ou, pior, como o reclame daqueles que não fazem parte da “classe” registrada na história.

Por fim, em função do aprofundamento da pesquisa, do encontro com a Profa. Dra. Rosyane Trotta, minha orientadora, e seu profundo conhecimento de teatro de grupo e periferias, o encontro com os atores integrantes de meu objeto e de meu crescimento como pesquisador, algumas propostas foram se modificando e outras necessidades foram se apresentando. Nesta nova perspectiva o contexto social ganhou uma importância outra, e justa, tornando o diálogo mais contundente e expondo novas circunstâncias.

Assim, o presente trabalho propõe o aprofundamento e ampliação da temática abordada em minha dissertação de mestrado, onde debruçei-me sobre os seguintes temas: o lugar de exílio reservado para o teatro amador no registro da história do teatro no Brasil e, mais especificamente, na Zona Oeste do Rio de Janeiro; o levantamento da biografia de André Villon, bem como o resgate de sua trajetória como ator profissional (de 1938 a 1980); o registro da história de trinta e nove anos ininterruptos de atuação na Zona Oeste do Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA (1960 a 1999); e, por último, a investigação da importância da pedagogia amadora, tanto a vivenciada por André Villon no Colégio Arte e Instrução quanto a aplicada pelo ETAA, para a formação do artista múltiplo do teatro contemporâneo.

Os questionamentos levantados na dissertação e as descobertas decorrentes de seu desenvolvimento chamaram a atenção para o fato de que não só André Villon e o Elenco Teatral Amantes da Arte são expressões cênicas esquecidas pelos registros históricos, mas,

quase que a totalidade do teatro praticado na Zona Oeste do Rio de Janeiro, também se encontra neste lugar, incluindo os grupos que hoje atuam na região⁵.

Pretendo trazer para as discussões e registro da história do teatro brasileiro a prática teatral da Zona Oeste que, tão deixada 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, 2008, p.15).

A Zona Oeste do Rio de Janeiro é resultado desta ocupação espacial que é gerada pelas práticas sociais, como afirma Abreu e vem, desde o início de sua urbanização na década de 1960, sofrendo um processo de favelização que gerou, mais do que o descaso, um sistemático e institucionalizado sistema de ocupação seletiva pelo poder público naquela área. Este formato, que transformou a Zona Oeste em uma espécie de receptora de marginais expulsos do Centro e Zona Sul, por exemplo, pôde ser percebido abertamente a partir da instalação das UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora), iniciada em 2008.

No campo da cultura, esta segregação pode ser identificada 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 Luiz Pereira Domingues:

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 (DOMINGUES, 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. Através da análise

⁵ Vale ressaltar que, ao pesquisar o teatro da Zona Oeste tratamos, majoritariamente, de grupos de amadores. Ao longo do trabalho este termo será apresentado em variadas circunstâncias. Por hora tenhamos em mente o termo ‘amadores’ no inequívoco sentido da ausência de pagamento a seus integrantes, grupos que se juntam unicamente pela necessidade da expressão artística.

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.

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 que:

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, décadas 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 bastante ousadas, 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.

Em 1998, uma matéria do jornal “O Quarteirão”, publicação do Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz - NOPH⁶, apresentou uma matéria cujo título é uma espécie de resumo da história de diversos grupos da Zona Oeste e, especificamente do ETAA, grupo do qual tratava a matéria: *Itinerante à força*. Nesta matéria, a historiadora Odalice Miranda Priosti registra a dificuldade de se encontrar um espaço estabelecido de cultura e

⁶ NOPH - Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz: Associação civil sem fins lucrativos, sem vínculos político-partidários. Com o objetivo de realizar pesquisas. Divulgar a História Local, dinamizar a cultura e desenvolver campanhas visando a preservação dos bens culturais de Santa Cruz e da Zona Oeste carioca. É reconhecido de Utilidade Pública pelas Lei nº 590, de 15 de agosto de 1984 (Município) e Lei Estadual nº 1207, de 22 de outubro de 1987. Registrado no Ministério da Cultura como Pessoa Jurídica de Natureza Cultural. Fonte: <https://noph-santacruzrj.blogspot.com/> - Acesso em: 10/06/2022

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).

Toda a pesquisa que realizei sobre o conceito e a história do teatro amador na Zona Oeste do Rio de Janeiro durante o mestrado me trouxe até à noção de invisibilidade. Porque esta invisibilidade da qual trato é planejada e faz parte de um processo brutal de segregação e disputa pelos espaços físico e social. Proponho aqui abrir um diálogo sobre como o poder público se posiciona, historicamente, com relação à Zona Oeste, como estas práticas geram a invisibilidade do teatro que ali é praticado e, por fim, entender quais as possibilidades e estratégias de ação tem sido adotadas por estes artistas para existir na prática cotidiana da cidade.

Desta forma esta tese está dividida em quatro capítulos dispostos da seguinte forma: *I - A Zona Oeste e a invisibilidade*, onde apresentarei a minha proposição da invisibilidade construída da Zona Oeste, em um percurso iniciado no conceito de existência do filósofo Heidegger para, em *1.1 - A construção do não visível*, a parte dedicada à construção da análise sócio-política da pesquisa, trazer um pouco do história da Zona Oeste e elencar algumas práticas de gestão pública que tem, ao longo do tempo, transformado a região em lugar de descarte da cidade e como tal, criado no imaginário popular a ideia de que tudo o que vem daquele lugar é tão descartável quanto o lixo que ali é jogado. Considerando que, como membros daquela comunidade, os artistas que ali surgem, trazem consigo esta espécie de estigma de ser da Zona Oeste, pretendo também discutir sobre o reflexo desta exclusão no artista e como as práticas culturais reforçam esta desigualdade e em *1.2- O mapa da desigualdade cultural*, apresento um mapa elaborado a partir da localização dos espaços de cultura Estaduais e Municipais existentes na cidade para gerar uma representação gráfica da oposição discutida até aqui.

Na segunda parte, *II - A visibilidade da Zona Oeste, uma narrativa em disputa*, apresento a trajetória de dois artistas e um movimento que, de alguma forma, colocaram a Zona Oeste no “mapa” da cultura carioca e brasileira. Iniciando com as ações de André Villon e Waldir Onofre pelo território, este capítulo trata também de um dos mais significativos grupos oriundos daquela região, o Teatro Rural do Estudante que, nascido em Campo Grande, em 1952, tornou-se uma das ações de maior impacto cultural da história daquele território e, mesmo partindo da Zona Rural da então Capital Federal, conseguiu o apoio de Paschoal Carlos Magno e teve imensa visibilidade. Destaco aqui também as retaliações artísticas e o

abandono político que o levaram a interromper a construção do seu Teatro Laboratório em 1964 e mantê-lo inacabado até os dias atuais para, finalmente, traçar sua linha do tempo.

No terceiro capítulo, *III - A gênese das Lonas Culturais e as ações coletivas*, será tratada a ação que mudou a política pública de descentralização cultural na cidade a partir do retorno das atividades do Teatro Rural do Estudante em 1982, na gestão de Regina Pierini e Ives Macena, que vai propor que uma lona remanescente das tendas do Fórum Mundial do meio ambiente, parte do evento Rio 92, seja utilizada para cobrir o Teatro de Arena Elza Osborne, do Teatro Rural do Estudante e acaba por disparar um dos mais potentes projetos culturais da história da cidade.

Ainda neste capítulo serão apresentadas algumas ações que promovem a visibilização da região, como a União dos Grupos e Artistas de Teatro da Zona Oeste, a UGAT-ZO, o Festival Moacyr Teixeira de Teatro Amador da Zona Oeste e dois desdobramentos deste: o Núcleo de Festivais de Teatro da Zona Oeste e a Rede Zona Oeste de Teatro - RJ.

No último capítulo, *IV - A presença dos invisíveis* trarei um mapeamento dos grupos atuantes na Zona Oeste do Rio de Janeiro, identificando seu lugar de atuação, seus integrantes, e trabalhos desenvolvidos, no intuito de revelar suas principais características. Esta análise nos apoiará na identificação da atual identidade do teatro da Zona Oeste que, embora pareça não existir, tem rosto, nome e sobrenome.

I - A ZONA OESTE E A INVISIBILIDADE

Existirmos: a que será que se destina?

- Caetano Veloso

Quando Caetano Veloso questiona qual o objetivo de nossa existência está engrossando uma imensa fileira de curiosos, pensadores, artistas, filósofos, cientistas e cotidianas pessoas comuns que se perguntam, diariamente, sobre o propósito da vida, do existir. Mas o que é existir? Para além das interpretações artísticas e das proposições cotidianas há, na filosofia, uma série de definições que, se não se contradizem de todo, geram nos curiosos comuns certa sensação de que falta uma peça do quebra-cabeças e, mesmo entre os grandes filósofos da história, o conceito não possui uma compreensão única. Bertrand Russell, um dos mais importantes filósofos do século XX, acusava alguns colegas de não compreenderem o conceito de existir afirmando que: “uma quantidade quase inacreditável de falsa filosofia tenha surgido por não se perceber o que ‘existência’ significa” (RUSSELL, 1918/19).

Longe de querer me embrenhar pelos caminhos particulares da discussão filosófica, acho importante estabelecer o conceito de existir ao qual se contrapõe a invisibilidade a que vou me referir neste trabalho e, para isso, vou me utilizar da pesquisadora Eliana Borges da Silva que apresenta - em sua Dissertação de Mestrado em Filosofia da Universidade Federal de Goiás, *O conceito da existência em ser e tempo* - a seguinte definição de existência:

Para Heidegger a existência não é um feito. Logo, não é também um perfazer de um processo natural ou histórico. Mas é sempre um por-fazer, uma tarefa. O nosso ser nos é dado como uma tarefa. É algo a se conquistar, nunca é um mero feito. Existir é ter que ser. Em outras palavras, nós somos entes que têm de ser, que têm sempre de novo, a cada vez, de conquistar o seu ser (SILVA, 2010, p.40).

Por mais que esta afirmação possa implicar em outras discussões e investigações filosóficas, ela encerra todas as questões em termos artísticos e práticos do existir ao qual me refiro. Este é o existir da arte na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro: um existir que tem que ser provado a cada dia, conquistado por ações que atestem o seu sentir/estar no mundo, no tempo e no espaço. Para a arte da Zona Oeste, o simples sentido de ser é uma tarefa diária, *existir é ter que ser*.

I.1 - A CONTRUÇÃO DO NÃO VISÍVEL

*Desde pequenos nós comemos lixo
Comercial e industrial
Mas agora chegou nossa vez
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês*

- Renato Russo

Desde 1881, com a instalação do Matadouro Municipal em Santa Cruz, a Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro vem sendo tratada como uma espécie de depósito do que não interessa ou desvaloriza o centro da cidade, as áreas mais próximas dele e, claro, a Zona Sul, o que vem tornando aquela região, ao longo dos anos, uma espécie de tapete para debaixo do qual se varre o “lixo” da cidade maravilhosa que, para se manter maravilhosa, sempre precisou esconder suas mazelas.

São muitos os momentos em que, pelos mais variados motivos, a Zona Oeste recebe parte do resultado indesejado de um capitalismo embrutecido: um empreendimento de risco ambiental, um grande número da população de baixa renda que - removida ou acuada pela pressão econômica - só consegue se manter distante dos grandes centros ou, até mesmo, integrantes de facções criminosas expulsos das áreas mais valorizadas da cidade pelas ações privadas da segurança que deveria ser pública.

Para uma cidade como o Rio de Janeiro, que não resolve suas questões sociais, a ideia de que tudo o que é “ruim” deve ser afastado da possibilidade de visão, transforma-se na prática de “jogar” estes indesejáveis para longe ou, como mostrarei aqui, na Zona Oeste, sejam eles empresas, projetos ou pessoas. Essa prática - que, apropriada pela população, acaba por se tornar parte da cultura da cidade e que tomarei como base de análise para minha abordagem sobre invisibilidade -, faz com que, em um pensamento inverso, imagine-se que tudo o que vem da Zona Oeste é tão “ruim” quanto o que lá foi jogado, como se lá nada existisse antes da chegada dos “dejetos”, como se estes indesejáveis, agora, tentassem retomar o seu espaço retirado. Ou, em uma representação mais adequada, causa a sensação do esgoto que, depois de abarrotado pelos dejetos descartados sem qualquer cuidado, não suportou, estourou e agora inunda as impecáveis salas de jantar de quem acreditou que se fingisse não ver, o esgoto não existiria.

Mas de onde vem esta sensação de que é ruim ser da Zona Oeste? Qual o referencial utilizado, qual o padrão qualitativo, qual o limite do belo para estabelecer algo como feio? O que é estabelecido como bom, para que isto ou aquilo seja definido como ruim? De onde vem

esta pecha, este estigma? Não vou me debruçar aqui sobre a gênese da invisibilidade da Zona Oeste, mas vou apresentar alguns fatos que apoiam a ideia da construção de sua imagem como a de um lugar para onde não se deve olhar.

Inicialmente pode-se dizer que na gestão pública da cidade do Rio de Janeiro, na prática cotidiana e mesmo no imaginário popular, enquanto a Zona Sul da cidade foi se estabelecendo como símbolo de poder, riqueza e sucesso - a meta a ser atingida -, a Zona Oeste ia se tornando o retrato de algo ruim, uma área obscura, o lado sombrio. Esta dicotomia pode ser analisada a partir dos espaços identificados como luminosos e opacos por Milton Santos e Maria Laura Silveira (2001) no livro *O Brasil - Território e sociedade no início do século XXI*:

Chamaremos de espaços luminosos aqueles que mais acumulam densidades técnicas e informacionais, ficando assim mais aptos a atrair atividades com maior conteúdo em capital, tecnologia e organização. Por oposição, os subespaços onde tais características estão ausentes seriam os espaços opacos (SANTOS e SILVEIRA, 2001, p. 264).

Trazendo esta definição de espaços luminosos e opacos, preciso também estabelecer que, ao tratar do espaço Zona Oeste, não estarei, em nenhuma hipótese, tratando do local como o agente principal de suas mazelas ou venturas, mas do conjunto de ações públicas, privadas e mesmo pessoais que as disparam. Pois, assim como lembram os autores, não é o espaço, em si, que detêm este poder, mas entidades privadas e públicas com a força necessária para estabelecer tais lugares:

Retomamos assim a definição do espaço como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ação, consideração indispensável para não se atribuir valor absoluto à metáfora. Tomando esta cautela, pode-se dizer que há espaços que comandam e espaços que obedecem, mas o comando e a obediência resultam de um conjunto de condições, e não de uma delas isoladamente (idem, p.265).

Em *Evolução urbana do Rio de Janeiro*, Maurício de Abreu (2008) aponta um processo de segregação em curso que estabelecia - semelhante a espaços luminosos e espaços opacos - a relação núcleo-periferia na área metropolitana da cidade. O autor nos 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” (ABREU, 2008, p.11). Abreu (2008) afirma também que já no início do século XX “trem, subúrbio e população de baixa renda passavam

a ser sinônimos aos quais se contrapunha a associação bonde/zona sul/estilo de vida ‘moderno’” (ibdem, p.57 - grifo do autor).

É esta dicotomia núcleo-periferia que faz com que o poder público, em parceria com a iniciativa privada estabeleça a Zona Oeste, por exemplo, como um lugar sujo, pois é para lá que são enviadas as empresas que mais agredem ao meio ambiente, descumprem normas ambientais e tem, como prática habitual, os chamados “usos sujos”⁷; estabelecem o lugar como perigoso ao enviar para lá os criminosos de facções organizadas que são retirados das regiões mais caras da cidade e ao permitir o crescimento brutal do poder de gestão das milícias; estabelecem o lugar como mal cuidado ao utilizar o próprio crescimento das milícias e do crime organizado para não prestar diversos serviços essenciais, como coleta de lixo, esgotamento sanitário e, até mesmo, o fornecimento de água tratada; estabelece este lugar como longe ao concentrar as oportunidades de trabalho, cultura e lazer na região central da cidade; e, por fim, exclui a população deste lugar do uso amplo dos direitos e acesso à cidade apenas por ser o resultado das condições de vida oferecidas neste lugar. E é aí que precisamos retornar àquela afirmação: Existimos!

I.1.1 - Mas, afinal, o que é a Zona Oeste?

A gênese do território do Rio de Janeiro dependeu da usurpação das terras (dos nativos, dos religiosos e das propriedades públicas), da escravidão (de índios e de negros africanos), da exploração de trabalhadores livres e de uma política de colonização implementada pela metrópole portuguesa e assimilada posteriormente pelas elites nacionais nos oitocentos (FRIDMAN, 2005 *in* COSTA, 2017, p.37).

Esta apropriação brutalizada que caracteriza a ocupação do Rio de Janeiro é também um dos aspectos principais e que vai se manter até mesmo com relação às práticas artísticas e culturais na Zona Oeste, onde tudo tem um dono - especialmente a partir das disputas territoriais entre o crime organizado e as milícias. Ali, mesmo o que é público exige que se peça alguma autorização informal a alguém que, geralmente, não está e a quem passa a se dever um favor. E assim o é desde a sua fundação. Ou, assim é o Brasil desde sua fundação, naquilo que Sérgio Buarque de Holanda conceituou como *política do favor* e Roberto Schwarz, em seu livro *As ideias fora do lugar*, nos apresentou assim:

Pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade

⁷ Configurou-se chamar “usos sujos” atividades urbanas com características poluentes que ocupavam a região central e foram retiradas para as regiões mais afastadas.

dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. *Nem proprietários nem proletários seu acesso à vida e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande.* [...] O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. [...] Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional (SCHWARZ, 1977, pp.15-16 - grifo meu).

Em seu artigo *Os donos da Fazenda de Santa Cruz: uma breve história fundiária* (2017) a pesquisadora Edite Moraes da Costa, ao investigar os motivos e as consequências da transferência do Matadouro Público Municipal de São Cristóvão para Santa Cruz explica como se dava a doação de lotes de terra (sesmarias) no sistema de Capitânicas Hereditárias.

Em 1534, o então rei de Portugal, Dom João III, implantou no Brasil o sistema de Capitânicas Hereditárias. Nesse sistema, os capitães-donatários, responsáveis por suas capitânicas, poderiam conceder sesmarias para os homens bons cultivarem e ocuparem as terras. Designava-se como "homens bons", os homens indicados para ocuparem os cargos públicos na esfera local (COSTA, 2017, p.2).

Mas, *para ocupar tais cargos, tinha-se a exigência de ser praticante da fé católica, maior de 25 anos, não possuir nenhuma "impureza racial" e ter posse de terras. Cumprindo-se tais exigências, se legitimava a distinta condição social de "homem bom"* (Idem), condição esta adquirida por Cristóvão Monteiro, primeiro ouvidor da Comarca da Cidade do Rio de Janeiro, que reivindicou junto ao Senhor da Capitania de São Vicente, Martim Afonso de Souza, a sesmaria das terras de Piracema - atual Santa Cruz - depois de ter atuado na violenta expulsão dos franceses que resultou no extermínio dos índios Tamoio. Assim começou a Zona Oeste, um território doado como prêmio por uma prática cruel e de rapina da ocupação carioca.

Tendo recebido oficialmente a sesmaria de Pero Ferraz, lugar-tenente do Capitão-Mor Martim Affonso de Souza em 1556, Cristóvão Monteiro só pôde assumir as terras que viriam a se tornar a fazenda de Santa Cruz em 1567, após o massacre dos índios que ainda resistiam à invasão no litoral de Sepetiba e Guaratiba e, ao assumir as terras, sua primeira providência foi construir um engenho de açúcar e uma capela, que viria a se tornar a Igreja de Nossa Senhora da Glória, no lugar conhecido como Curral Falso, como explica o historiador Benedito Freitas: "Só assumiu o senhorio da imensa propriedade, após o término das hostilidades, tendo, então, construído engenho e capela em Curral Falso, na suave colina em que se encontra hoje a igreja de Nossa Senhora da Glória" (FREITAS, 1985, p. 31).

A Igreja ainda existe e, embora no mesmo lugar, está localizada em um lugar outro. Construída em uma "suave colina" da região de Piracema, agora ela está situada na entrada de

um dos símbolos da favelização da região, do descaso do poder público e da invisibilidade do povo da Zona Oeste, o conjunto habitacional Dr. Otacílio Camará, conhecido como Cesarão.



Imagem 01 - Desenho de Magalhães Corrêa publicado na página 8 do *Suplemento* do jornal *Correio da Manhã* em 21 de maio de 1939 - Acervo Biblioteca Nacional



Imagem 02 - Igreja de Nossa Senhora da Glória em 2020 - Acervo: Mônica Parreira

Portanto, se a história da região que se tornou a Zona Oeste começa por Guaratiba - como bem afirma o pesquisador André Luis Mansur (2008) em *O velho Oeste Carioca* - entendemos aqui, a partir de Benedicto Freitas, que sua ocupação inicia-se, precisamente, a

partir de Santa Cruz. Adotamos, para esta afirmativa, a diferenciação entre conquista e ocupação utilizada por Eduardo Paulon Girardi, em sua tese de Doutorado *Proposição teórico-metodológica de uma cartografia geográfica crítica e sua aplicação no desenvolvimento do atlas da questão agrária brasileira*, onde ele define que:

A *conquista* do território nacional é caracterizada pela instalação de fortificações, realização de guerras, assinaturas de tratados etc., de forma que a ocupação pode contribuir para a conquista do território. [...] O processo de *ocupação* é caracterizado pelo estabelecimento efetivo de população e de atividades produtivas a partir da intensa transformação do meio natural, proporcionando a incorporação de porções do território ao sistema produtivo nacional (GIRARDI, 2008, p.123 - grifos meus).

O historiador William de Souza Vieira, em sua Tese *Núcleo Socialista de Campo Grande: interações entre memórias e história em contexto local*, apresenta a trajetória da Zona Oeste dividida em três momentos distintos, a partir das nomenclaturas estabelecidas para a região. A primeira delas é Sertão Carioca, que:

Foi um termo cunhado pelo naturalista Magalhães Corrêa - autor de um livro de título similar - para denominar as terras que compreendiam as antigas freguesias rurais do Rio de Janeiro: Campo Grande, Guaratiba, Jacarepaguá, Irajá e Santa Cruz. Ele abarcava mais de 60% do território do município até meados do século XX (SANTOS; RIBEIRO, 2006, p. 324 in VIEIRA, 2015, p.27).

O livro *O Sertão Carioca*, lançado por Magalhães Corrêa em 1936, é uma obra onde o autor percorre toda a atual Zona Oeste e registra, em bico de pena, diversas localidades e pessoas que encontra durante o percurso. Vieira (2015) chama atenção para a necessidade de se olhar a obra com seu “caráter bastante peculiar, carregado da ideologia da época em que foi escrita. [...] No entanto, mesmo assim é possível reconhecer elementos que nos ajudem a elaborar uma análise reflexiva do que foi e significou o Sertão Carioca” (idem, p.27).

O autor argumenta que o termo sertão é proveniente da presença de grandes áreas agrícolas que, inclusive, fizeram da região uma grande “abastecedora do Centro da Cidade, o que garantia às freguesias rurais uma relevante participação na economia do Município” (VIEIRA, 2015, p.25). Para o autor:

A convivência dos termos *Sertão Carioca* e *Zona Rural* [...] nos ajuda a compreender que existia o uso de duas formas de nomeação da região e, ao mesmo tempo, uma distinção entre seus significados. Outro elemento não menos importante é a maneira como a região é caracterizada: fraca densidade demográfica e prevalência da agricultura, o que é confirmado com a representação numérica de sua extensão e população em relação ao então estado da Guanabara, hoje município do Rio de Janeiro. O Sertão Carioca seria, pois, uma vasta região da Cidade marcada

pela atividade agrícola e por uma pequena ocupação populacional, território distante do centro urbano e responsável pelo abastecimento agrícola deste (idem, p.26).

Além disto, o termo é apontado pelo historiador como uma tentativa de aproximar ideologicamente a região do centro urbano da cidade:

A palavra *sertão*, nesse período, estava associada às ideias de distância e atraso, de um Brasil que queria se combater. Por outro lado, o termo *sertão* aparece combinado ao *carioca*, o que pode, de certo modo, ter contribuído na amenização da indicação ímpar do sertão brasileiro. Essa junção aproximava os moradores do Sertão daqueles que viviam nos subúrbios e nas áreas centrais da Cidade; afirmava que mesmo se tratando de uma região afastada, diferente e “atrasada”, de acordo com a ideologia e modelos de civilização da época, ela fazia parte da Cidade e, portanto, deveria ser assim compreendida (ibidem, p.27).



Imagem 03 - Mapa do sertão carioca elaborado por Magalhães Corrêa (CORRÊA, 1936, p.273)

O autor finaliza a análise da nomenclatura afirmando que, de alguma forma, eram desconsiderados, naquele período, todos os avanços já conquistados pela região que, como já demonstrei, abrigou o matadouro municipal desde 1881, o que levou a luz elétrica para Santa Cruz e, como cita o autor, em Campo Grande também já havia luz elétrica, em Bangu já funcionava “a importante fábrica de tecidos e os primeiros cinemas chegaram à região neste mesmo período, o que desconstrói a ideia de um lugar “atrasado” em sua totalidade, comparando-se ao Centro da Cidade” (2015).

Finalmente, para o historiador, a expressão *Sertão Carioca* é:

Um juízo dominante sobre esta que acaba instituindo olhares e ideias a respeito de suas formas de vida. Vimos, assim, que a expressão utilizada na obra *O sertão carioca* e em alguns periódicos até a década de 1940 determinava um local, preponderantemente, extenso, distante e marcado pelo “atraso” (VIEIRA, 2015, p.28).

Já a mudança da nomenclatura de Sertão Carioca para *Zona Rural* foi um caminho natural e quase uma “não mudança”, visto que o termo já era utilizado simultaneamente ao primeiro e define uma presença agrícola que era dominante na região, especialmente com a produção de laranjas, até que:

Encontramos, então, na antiga Zona Rural, uma convivência cada vez maior do crescimento populacional com a especulação imobiliária e do rural com o urbano, ainda que a região continuasse a ser chamada de *Zona Rural*. As transformações no uso da terra, associadas à crise da produção de laranja, principal atividade agrícola de Campo Grande e Nova Iguaçu até o final da década de 1940, contribuíram de forma definitiva para o desmoronamento do mundo rural e a chegada da urbanização (idem, p.38).

Já a denominação atual, *Zona Oeste*, não encontra muito suporte histórico, mas uma referência apresentada pelo jornalista André Luis Mansur em seu livro *O Velho Oeste Carioca - Vol II*, de 2011, apresenta uma possibilidade de que a proposta tenha vindo do professor Moacyr Bastos. Segundo o jornalista:

Por estar deixando de ser essencialmente rural, ficou em aberto como nomear a região que integraria o recém-criado Estado da Guanabara. Quem pensa que o nome de Zona Oeste surgiu naturalmente está bem enganado. A ideia de usar esse nome, por estarem localizados na região oeste da cidade, surgiu, por iniciativa do professor Moacyr Barros Bastos e de Miguel Borges, um dos nomes mais importantes do Cinema Novo. Como os cinemas que ainda existiam em profusão exibiam curtas-metragens antes das películas, Moacyr e Miguel angariaram recursos e filmaram o curta “Zona Oeste”, de apenas oito minutos, com depoimentos de moradores e um resumo da história local. O filme foi distribuído de graça pelos cinemas da região e ficou em cartaz por três meses, o que serviu para consolidar a denominação de Zona Oeste, que permanece até hoje, porém não mais a Zona Oeste do Estado da Guanabara, mas, sim, da cidade do Rio de Janeiro. Infelizmente, segundo o professor Moacyr Bastos, perderam-se todas as cópias do curta-metragem, que só ficou mesmo na memória de quem assistiu (MANSUR, 2011, p.23).

Embora esta seja uma possibilidade bastante factível, se levarmos em conta o capital financeiro e cultural do professor Moacyr Bastos - dono de um dos mais importantes sistemas de ensino privado da região -, Vieira aponta outro caminho:

Em uma análise que se diferencia da realizada por Mansur (2008), levamos em consideração que o nome Zona Oeste pode ter sido gerado pela percepção dos próprios moradores da região, influenciados pelas mudanças na configuração do lugar, que, assim, não carregaria mais o estigma do atraso no nome. É a partir do

I.1.2 - Uma rápida olhada embaixo do tapete

O local escolhido para instalação da TKCSA pode ser caracterizado como uma zona de exclusão, que, desde o final do século XIX, vem recebendo os designados ‘usos sujos’, conhecidos por produzirem impactos negativos e incômodos à população. Em que pese a industrialização sugerida ao local estar atrelada a idéia de crescimento econômico, o que se tem visto é que não houve melhora nas condições da população local, que, ainda, perde qualidade de vida e a possibilidade de continuar exercendo atividades tradicionais, como a pesca artesanal e agricultura (GUIMARÃES, 2011. p.59).

Este trecho de *O licenciamento ambiental prévio e a localização de grandes empreendimentos - O caso da TKCSA*⁸ em Santa Cruz, Rio de Janeiro, RJ⁹, de Virgínia Totti Guimarães, atesta que a prática a qual me refiro de se “jogar o lixo” das áreas mais nobres da cidade para a Zona Oeste não é casual ou, menos ainda, uma impressão. Ela é muito antiga, planejada, oficial, tem nome e continuará a ser implantada, no mínimo, até 2040.

A geógrafa Gabriela Rebello Martins, ao analisar o Plano Estratégico de Desenvolvimento Urbano Integrado da Região Metropolitana do Rio de Janeiro - PEDUI de 2018, que “enuncia a perspectiva institucional de organização do espaço metropolitano e, portanto, expressa o projeto do Estado para o entorno da Baía de Sepetiba” (MARTINS, 2020. p.170), apresenta a seguinte conclusão:

O plano orientou que até o ano de 2040 a dinâmica no espaço do entorno da Baía de Sepetiba seja composta por áreas industriais, corredores logísticos, áreas urbanas passíveis de qualificação com eixos de adensamento habitacional, pelo cinturão rural e pelas áreas de proteção ambiental, além do fortalecimento das centralidades já existentes. *Desta forma, o plano não propõe nenhuma inovação para ocupação deste espaço, mas sim reafirma os direcionamentos de leis e planos anteriores ao reservar para o extremo oeste da metrópole fluminense o funcionamento de grandes indústrias poluidoras conjugadas com a intensificação da ocupação urbana* (Idem, p.178 - grifo meu).

Assim como está assegurada por mais vinte anos a exploração futura daquela área para a instauração de empresas que, reconhecidamente, causam danos ambientais e não favorecem a população, ao olharmos para trás encontramos também uma série de ações equivalentes a esta como, por exemplo, a instalação, em Santa Cruz, do *Matadouro Industrial da cidade do Rio de Janeiro*, em 1881.

Virgínia Guimarães (2011), ao investigar decisões políticas que, antecipando-se ao licenciamento ambiental, permitem a instalação de grandes empresas em determinadas áreas

⁸ Em 2017 a TKCSA foi vendida e passou a se chamar *Ternium*, como será citada mais à frente neste trabalho.

⁹ Dissertação de Mestrado em Planejamento Urbano e Regional pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

da cidade, traz também informações bastante perturbadoras sobre os motivos da transferência do matadouro industrial de São Cristóvão para Santa Cruz, pois:

A transferência [...] foi proposta no Primeiro Relatório da Comissão de Melhoramentos, tendo em vista que “na medida em que são ampliados os limites da cidade, os chamados ‘usos sujos’ vão sendo deslocados do seu centro” (GUIMARÃES, 2011, p.19 - grifo da autora).

Guimarães apresenta ainda a definição, descrita no relatório, de o que seriam os tais “usos sujos”: *“Refere-se às funções urbanas exercidas na área central, que por serem marcadas por poluição sonora, visual etc., acabam sendo confinados em certos trechos, caracterizando um ‘território de desvalorização’ ou ‘uma área degradada’* (idem). Já Edite Moraes da Costa (2017) aponta toda uma série de debates sobre a transferência do matadouro para a então Fazenda de Santa Cruz detalhando, inclusive, os interesses do Imperador que “usaria a verba do Governo para construir o novo Matadouro, que não era de sua competência, no terreno que lhe era propriedade particular, e receberia o valor do arrendamento do seu terreno dos cofres públicos” (COSTA, 2017, p.64).

Desta forma, buscando afastar o máximo possível o matadouro da região central da cidade e, ao mesmo tempo, encher os bolsos do Imperador D. Pedro II:

Foi inaugurado o Matadouro de Santa Cruz, substituindo o Matadouro de São Cristóvão, que sucedeu ao Matadouro do Centro. Ao analisar o Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX, afirma-se que “a preocupação quanto aos efeitos que a degradação das condições de habitação e salubridade podem causar, faz com que o Estado tome algumas iniciativas como a transferência do matadouro público de São Cristóvão para Santa Cruz, em 1881, e a concessão de benefícios às indústrias para construção de casas populares higiênicas - com fossas e boa aeração” (GUIMARÃES, 2011, p.19 - grifo da autora).

Mas as condições de higiene da produção tornaram-se ainda mais desleixadas. Distante do centro, em uma área rural, o matadouro chegou ao ponto de ter o descarte de todo o seu esgoto, assim como os dejetos dos comerciantes de carne, escorrendo a céu aberto em direção da Baía de Sepetiba e, por tanto tempo, que o lugar onde se iniciava o escoamento através de um pequeno canal, sem qualquer proteção, ainda hoje, é conhecido como vala do sangue. A historiadora Edite Moraes da Costa aponta que:

A Vala do Sangue, por onde escoava todo o esgoto do novo Matadouro, desaguava na Vala do Itá que a menos de 2 quilômetros desaguava na Baía de Sepetiba. Portanto, não eram valas, e sim, canais que dependiam das marés para escoarem. E quando somavam-se chuva e maré cheia, não tinha como desaguar, as águas

retornavam e alagavam toda a área do Matadouro e seu entorno (COSTA, 2017, p.105)¹⁰.

Guimarães (2011) traz ainda uma mensagem sobre a Vala do Sangue do prefeito Pereira Passos em 1903, ou seja, vinte e dois anos pós a instalação do matadouro:

A mensagem do Prefeito Pereira Passos ao Conselho Municipal, apresentada em 01/09/1903, é ilustrativa dos efeitos adversos do funcionamento do Matadouro, pois “aponta como fator determinante para a insalubridade de Santa Cruz e inabitabilidade das regiões vizinhas ao matadouro, banhadas pelo Rio Ita, o não aproveitamento de sangue que, abandonados pelos comerciantes”, corre livremente pela sarjeta do local (GUIMARÃES, 2011, p.20).

E o matadouro de Santa Cruz só foi desativado, definitivamente, em 01 de agosto de 1983.

Já um exemplo mais atual, que demonstra como este procedimento é sistêmico e permanente, é a Ternium Brasil, antiga TKCSA, empresa siderúrgica instalada em Santa Cruz em 2006 e o principal objeto de estudo da Dissertação de Virgínia Guimarães. A permissividade do poder público com o capital privado, e sua total desassistência para com as populações periféricas são radicalmente expostos neste trabalho. Guimarães (2006), em um estudo muito detalhado do processo de licenciamento ambiental para a instauração da siderúrgica, aponta uma série de situações ilegais e outras, no mínimo, questionáveis, como a alteração de um decreto estadual para permitir que a usina, sendo considerada de “utilidade pública” utilizasse uma área de preservação permanente: o “Decreto estadual 40.459, de 22 de setembro de 2006, que considera de utilidade pública as obras essenciais de infra-estrutura destinadas à construção do Complexo da TKCSA, para fins do disposto no Código Florestal”. (GUIMARÃES, 2011. p.64).

São inúmeros os estudos que tratam das irregularidades deste processo. Segundo um artigo de Iara Moura e Isabele Rodrigues (2018), em colaboração com Pedro D’Andrea publicado em 21 de novembro de 2018 no acervo online da *Le monde Diplomatique Brasil*, a instauração da siderúrgica é:

Uma trajetória marcada por impactos socioambientais, danos territoriais e violações de direitos. Ao longo de treze anos, a atuação da Ternium Brasil, antiga ThyssenKrupp Companhia Siderúrgica do Atlântico (TKCSA), interfere diretamente nas condições de vida e de trabalho da população de Santa Cruz,

¹⁰COSTA, Edite Moraes da, *Do boi só não se aproveita o berro! O comércio das carnes verdes e a transformação socioeconômica da Imperial Fazenda de Santa Cruz com a construção do Matadouro Industrial (1870-1890)*. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História do Brasil, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ, Rio de Janeiro, 2017.

bairro da zona oeste do Rio de Janeiro, onde está localizada. *Além dos altos índices de poluição atmosférica, a presença da siderúrgica no local trouxe graves consequências ao território, que atualmente se encontra em uma realidade que parece ser invisível para o Estado brasileiro e para o resto da cidade* (MOURA e RODRIGUES¹¹, 2018, s/n - grifo meu).

Este caso é tão flagrante que motivou a criação de um site de denúncia, o Pare Ternium (<https://pareternium.org/>), que visa manter a população informada periodicamente acerca da situação da empresa que, em 2010, fez “chover” minério de ferro em Santa Cruz:

O fenômeno chamado “chuva de prata”, ocorrido pela primeira vez em 2010, foi uma das maiores consequências da contaminação do ar. O termo consiste em uma chuva de pó brilhoso emitido em decorrência da produção de aço, que invade casas e ruas vizinhas ao local da siderúrgica, como afirma Margarete Reis, moradora do conjunto Novo Mundo, diretamente afetado pelo funcionamento da empresa. “É um pó que, até hoje, em 2018, afeta as nossas vidas, as nossas casas, os animais e o meio ambiente. São coisas que vemos, sentimos e que fazem mal a nossa saúde diariamente”, relata. Desde então, o acontecimento se repetiu inúmeras vezes, resultando em impactos na saúde da população, que sofre com alergias, rinite, infecções e inflamações, além de transtornos de ansiedade e depressão provocados a partir dos traumas. Margarete é uma das autoras das 308 ações que tramitam na Defensoria Pública do Estado do Rio de Janeiro, a grande maioria por danos morais e materiais decorrentes da emissão de particulado, do alagamento de casas por conta da cheia do Canal do São Fernando e impacto da linha férrea que transporta o minério na estrutura das casas (idem, s/n).

Além disso, não só a Ternium, como quase todas as outras grandes empresas, recebem diversas isenções por propor melhorias para o lugar, geração de emprego e renda mas, na prática, se instauram em um lugar de difícil acesso, de costas para as rodovias, fazendo com que a grande maioria da população nem saiba como chegar, não tenha acesso a elas. Não precisam, efetivamente, da população local que, em geral, passa a prestar serviços terceirizados:

Os postos de trabalho efetivamente criados por esses empreendimentos tendem a ser muito específicos e exigem alta qualificação. Por essa razão, ao invés de uma demanda adicional por trabalhadores, aumentando assim a taxa de empregabilidade, o que se observa é um fluxo de funcionários entre as empresas do mesmo ramo, independentemente da localização do empreendimento. Assim, o entorno da Baía de Sepetiba abriga, em geral, os trabalhadores que se inserem como terceirizados: setores da limpeza, trabalhadores da cozinha, porteiros e vigias, por exemplo. Algumas empresas locais também são contratadas para fornecer suprimentos tal como uniformes ou materiais de escritório e de cozinha (MARTINS, 2021, pp.36-37).

¹¹ MOURA, Iara e RODRIGUES, Isabella. *Maior siderúrgica da América Latina: A realidade por trás da Ternium Brasil*, disponível em: <https://diplomatique.org.br/a-realidade-por-tras-da-ternium-brasil/> - acesso em: 23/09/2020

E, como nos lembra Virginia Totti Guimarães (2011) ainda existem outros grandes investimentos industriais projetados para a região, “alguns que ainda apenas estão sendo projetados, e que não possuem previsão de alteração por causa dos impactos negativos que comprovadamente vem sendo causados na população”. (GUIMARÃES, 2011. p.64).

Embora a Ternium não seja a única empresa instalada na Zona Oeste e, muito menos, a única que comete ou cometeu crimes ambientais, ela serviu de referência por ter comedido, enquanto TKCSA, uma das situações mais absurdas já presenciada naquela região que foi a chamada “chuva de prata” e, embora a Ternium alegue não ter sido responsável pelo ocorrido, certamente também não optou por ser parte de uma mudança de postura nem com relação às questões ambientais nem no trato com a população.

Para que se tenha uma ideia da falta de retorno prático para a população, em desalinho com o discurso do crescimento e modernização das cidades a partir da evolução tecnológica e industrial, a Zona Oeste possui além dos Grandes Empreendimentos no entorno da Baía de Sepetiba¹², quatro Distritos Industriais: Santa Cruz, Palmares, Campo Grande e Paciência e, segundo dados da própria prefeitura, possui também o menor IDH do município.

Tabela 01
Índice de Desenvolvimento Humano da cidade do Rio de Janeiro por regiões

Região	2000	2010	Varição
Zona Sul	0,843	0,901	7%
Zona Central	0,700	0,760	9%
Zona Norte	0,701	0,771	10%
Zona Oeste	0,661	0,742	12%

Fonte: Atlas de Desenvolvimento Humano no Brasil 2014¹³

Da mesma forma, o Índice de Desenvolvimento Social da cidade, elaborado a partir das Regiões Administrativas (RAs), confirma a distância entre as Regiões e, em especial, a Zona Oeste, que ocupa os dois últimos lugares, atrás de territórios historicamente de abandono e de segregação, como os complexos do Alemão e da Maré, por exemplo.

¹² TECAR - Terminal de Carvão e Sepetiba TECON - Terminal de Contêineres da CSN; Terminal da Vale e Terminal da Ilha Guaíba, da Vale S.A; Malha Sudeste da Rede Ferroviária Federal (RFFSA), da MRS Logística S.A.; Porto Sudeste, da Porto Sudeste do Brasil S.A.; NUCLEP, da Nuclebrás Equipamentos Pesados S.A.; Ternium Brasil, da Ternium; Retroária Portuária da Usiminas, da Usinas Siderúrgicas de Minas Gerais S.A.; Estaleiro e Base Naval do PROSUB, da Marinha do Brasil; e Cosigua, da Gerdau S/A. (MARTINS, no prelo, p.143).

¹³ Atlas de Desenvolvimento Humano no Brasil 2014 *in*: CABELARO, Bárbara, IDH-M: Uma análise do Índice de Desenvolvimento Humano Municipal para a Cidade do Rio de Janeiro, IPP/Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/6165511/4162028/analise_idhm_rio_v4_compur.pdf
Acesso: 07/10/2020

Tabela 02
Índice de Desenvolvimento Social por Regiões Administrativas na cidade do Rio de Janeiro

Posição	Região Administrativa e seus bairros		Índice Geral	AP / Zona
01	Lagoa	Gávea, Ipanema, Jardim Botânico, Lagoa, Leblon, São Conrado e Vidigal	0,764	AP2.1 - ZS
02	Botafogo	Botafogo, Catete, Cosme Velho, Flamengo, Glória, Humaitá, Laranjeiras e Urca	0,735	AP2.1 - ZS
03	Copacabana	Copacabana e Leme	0,730	AP2.1 - ZS
04	Tijuca	Alto da Boa Vista, Praça da Bandeira e Tijuca	0,697	AP2.2 - ZN
05	Vila Isabel	Andaraí, Grajaú, Maracanã e Vila Isabel	0,679	AP2.2 - ZN
06	Barra da Tijuca	Barra da Tijuca, Camorim, Grumari, Itanhangá, Joá, Recreio dos Bandeirantes, Vargem Grande e Vargem Pequena	0,676	AP4.2 - ZO
07	Centro	Centro e Lapa	0,643	AP1 - ZC
08	Méier	Abolição, Água Santa, Cachambi, Encantado, Engenho de Dentro, Engenho Novo, Jacaré, Lins de Vasconcelos, Méier, Piedade, Pilares, Riachuelo, Rocha, Sampaio, São Francisco Xavier e Todos os Santos	0,629	AP3.2 - ZN
09	Ilha do Governador	Bancários, Cacuia, Cidade Universitária, Cocotá, Freguesia, Galeão, Jardim Carioca, Jardim Guanabara, Moneró, Pitangueiras, Portuguesa, Praia da Bandeira, Ribeira, Tauá, e Zumbi	0,627	AP3.7 - ZN
10	Santa Teresa	Santa Teresa	0,624	AP1 - ZC
11	Irajá	Colégio, Irajá, Vicente de Carvalho, Vila da Penha, Vila Kosmos e Vista Alegre	0,610	AP3.3 - ZN
12	Ilha de Paquetá	Paquetá	0,608	AP1 - ZC
13	Jacarepaguá	Anil, Curicica, Freguesia de Jacarepaguá, Gardênia Azul, Jacarepaguá, Pechincha, Praça Seca, Tanque, Taquara e Vila Valqueire	0,600	AP4.1 - ZO
14	Rio Comprido	Catumbi, Cidade Nova, Estácio e Rio Comprido	0,596	AP1 - ZC
15	Ramos	Bonsucesso, Manguinhos, Olaria e Ramos	0,591	AP3.1 - ZN
16	Penha	Braz de Pina, Penha e Penha Circular	0,591	AP3.5 - ZN
17	Madureira	Bento Ribeiro, Campinho, Cascadura, Cavalcanti, Engenheiro Leal, Madureira, Marechal Hermes, Onório Gurgel, Oswaldo Cruz, Quintino Bocaiúva, Rocha Miranda, Turiaçú e Vaz Lobo,	0,590	AP3.3 - ZN
18	Inhaúma	Del Castilho, Engenho da Rainha, Higienópolis, Inhaúma, Maria da Graça e Tomás Coelho	0,588	AP3.4 - ZN
19	São Cristóvão	Benfica, Mangueira, São Cristóvão e Vasco da Gama	0,582	AP1 - ZC
20	Realengo	Campo dos Afonsos, Deodoro, Jardim Sulacap, Magalhães Bastos, Realengo e Vila Militar	0,578	AP5.1 - ZO
21	Anchieta	Anchieta, Guadalupe, Parque Anchieta e Ricardo de Albuquerque	0,575	AP3.6 - ZN
22	Bangu	Bangu, Gericinó, Padre Miguel e Senador Camará	0,568	AP5.1 - ZO
23	Campo Grande	Campo Grande, Cosmos, Inhoaíba, Santíssimo e Senador Augusto Vasconcelos	0,562	AP5.2 - ZO
24	Portuária	Cajú, Gamboa, Santo Cristo e Saúde	0,561	AP1 - ZC
25	Cidade de Deus	Cidade de Deus	0,559	AP4.1 - ZO
26	Vigário Geral	Cordovil, Jardim América, Parada de Lucas e Vigário Geral	0,559	AP3.5 - ZN
27	Pavuna	Acari, Barros Filho, Coelho Neto, Costa Barros, Parque Colúmbia e Pavuna	0,553	AP3.6 - ZN

28	Complexo da Maré	Maré	0,547	AP3.1 - ZN
29	Jacarezinho	Jacarezinho	0,534	AP3.2 - ZN
30	Rocinha	Rocinha	0,533	AP2.1 - ZS
31	Complexo do Alemão	Complexo do Alemão	0,532	AP3.4 - ZN
32	Santa Cruz	Paciência, Santa Cruz e Sepetiba	0,528	AP5.3 - ZO
33	Guaratiba	Barra de Guaratiba, Guaratiba e Pedra de Guaratiba	0,493	AP5.4 - ZO

FONTE: Data Rio ¹⁴

Importante observar as colocações das RAs Barra da Tijuca e Jacarepaguá. Estas áreas foram desenvolvidas a partir de um plano de urbanização nos padrões do que foi executado em Brasília, estabelecendo a Barra da Tijuca como eixo central daquele território, inclusive, a proposta foi batizada de Plano Piloto da Baixada de Jacarepaguá e foi desenvolvido pelo mesmo arquiteto, Lúcio Costa.

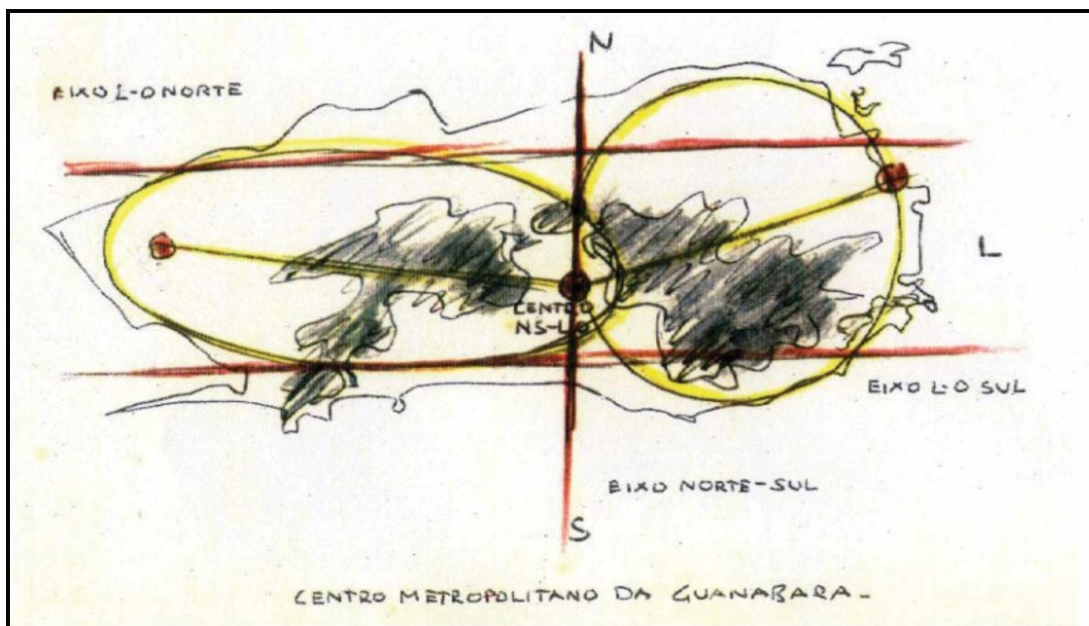


Imagem 05 - Croqui de Lúcio Costa para o Plano Piloto da Baixada de Jacarepaguá Fonte: COSTA, 1969 in: SILVA, 2006, p.6

É uma região marcada pela especulação imobiliária e reservada para as classes mais abastadas, tendo como marco, os grandes shoppings horizontais e os “condomínios cidade” que, cada vez mais, oferecem todo o tipo de serviço, fazendo com que o morador, cada vez menos, interaja com a cidade. É de tal forma, uma região desconexa da Zona Oeste que, por duas vezes, foi apresentado na câmara municipal um projeto de separação da região da Barra da Tijuca. Afinal, um lugar que se denominou a “Nova Zona Sul” não pode se permitir estar

¹⁴ Disponível em: <https://www.data.rio/datasets/fa85ddc76a524380ad7fc60e3006ee97> - Acesso em: 08/10/2020

atrelada à Zona Oeste, uma região que carrega o estigma do descarte, dos “usos sujos”. Ainda que a sua própria urbanização seja também responsável por uma série de crimes ambientais.

O projeto de separação da região da Barra da Tijuca é de autoria dos vereadores Zico e Marcelino D’almeida e foi apresentado, pela primeira vez, em 2015, sob o número de registro 1636/2015 e defendia a criação de uma nova Zona territorial, a Leste, com a seguinte ementa: “Cria a área geográfica da Zona Leste, compreendida pela junção das Regiões Administrativas XVI, XXIV e XXXIII e seus respectivos bairros, situados na Área de Planejamento 4, que pertenciam a área geográfica da Zona Oeste” (ZICO e D’ALMEIDA, 2015, p.1).

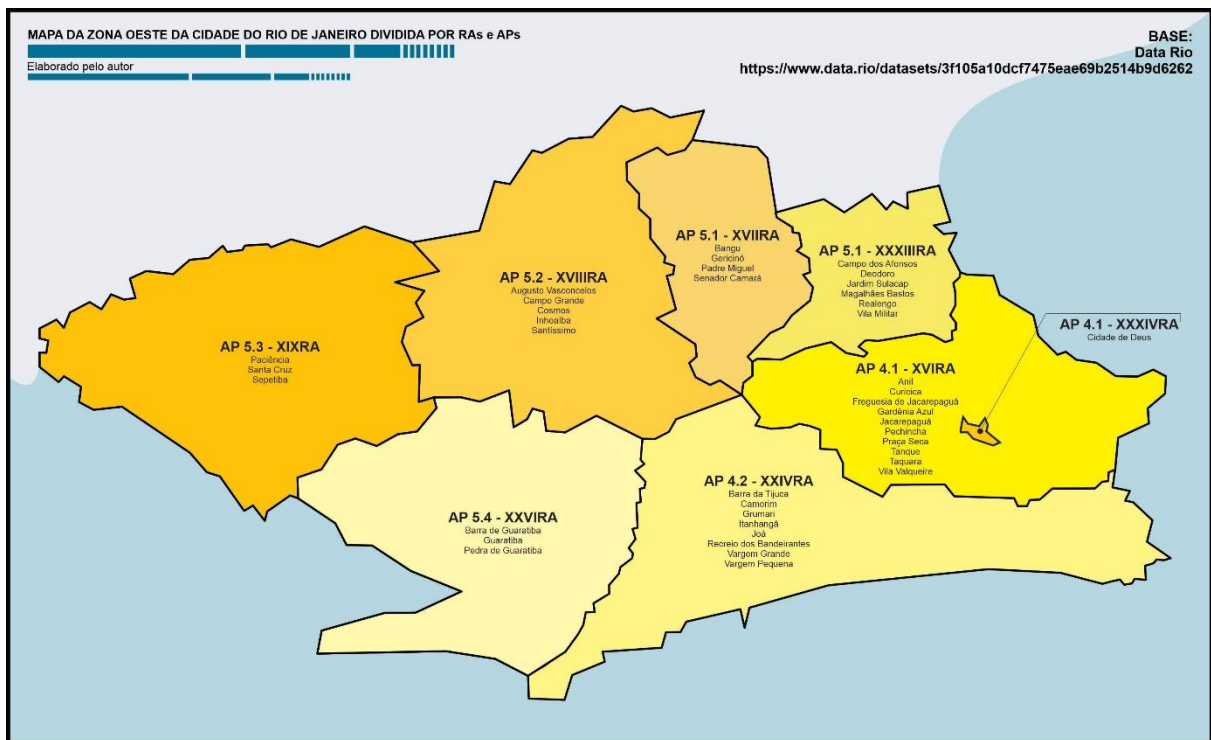


Imagem 06 - Mapa da Zona Oeste dividida em Regiões Administrativas e Áreas de Planejamento - Elaborado pelo autor

O objetivo principal da proposta, como fica evidente na justificativa, é assumidamente separar uma região elitizada das demais, para que os novos moradores, oriundos da Zona Sul, não tenham que conviver com o estigma de morar na Zona Oeste. Na justificativa os vereadores argumentam que:

A área geográfica da Zona Leste, que se pretende criar, dividirá a região da Zona Oeste, composta pelas Áreas de Planejamento 4 e 5, abrangendo e incluindo todos os bairros da Área de Planejamento 4. A AP4 engloba a área da Cidade do Rio de Janeiro que, segundo dados do IBGE, vem apresentando maior índice de crescimento populacional decorrente, principalmente, do *alto fluxo de mudanças das*

famílias oriundas da Zona Sul da Cidade do Rio de Janeiro que procuram a região devido à alta oferta de moradias de qualidade, com custo de vida mais barato e, ainda sim, com localização e estrutura privilegiadas (ZICO e D'ALMEIDA, 2015, p.2 - grifo meu).

Além disto, os vereadores buscam salvaguardar a distância de moradores mais pobres, oriundos da Zona Norte e de bairros como Campo Grande e Santa Cruz - citados na justificativa -, alegando que a construção da Transolímpica e da Transoeste facilitaram a migração destes moradores que, a partir desta integração, estão aumentando a população das Áreas de Planejamento da Barra da Tijuca e Jacarepaguá, o que é um absurdo, se levarmos em consideração o capital financeiro de cada região. Seria impossível que a Zona Norte e a Zona Oeste gerassem um fluxo migratório capaz de provocar um aumento populacional significativo naquela região, mas, para os vereadores:

Outro fator que vem influenciando no aumento populacional da Área de Planejamento 4 decorre dos inúmeros investimentos que a Prefeitura do Rio vem realizando na região devido aos Jogos Olímpicos de 2016, que serão promovidos na Cidade. Tais investimentos de infraestrutura, principalmente na mobilidade do cidadão carioca, estão sendo o fator mister para facilitar essa nova organização populacional, visto que a construção de vias expressas, como a Transolímpica e a Transoeste, está promovendo uma maior integração da região da Barra da Tijuca, Jacarepaguá e seus bairros adjacentes ao restante da cidade, mas em destaque à Zona Norte e aos bairros de Campo Grande e Santa Cruz que, por mais que estejam localizados na mesma área geográfica que os bairros citados, a Zona Oeste, ficam extremamente distantes (idem).

No que tange a questão econômica, os vereadores - que chegaram a tratar a região como Zona Oeste-Sul - apresentam uma justificativa inicial completamente desconectada da prática empresarial, de que a saúde financeira dos bairros que se manteriam na Zona Oeste estaria assegurada pela presença dos Distritos Industriais. Acontece que, como já vimos, as empresas desses Distritos em nada auxiliam seus territórios, limitando-se a, eventualmente, realizar alguma ação de reparação por danos causados, quando são obrigadas judicialmente. Os vereadores que, muito dificilmente, desconhecem esta realidade, primeiro argumentam que:

Tanto os bairros da AP4 como os bairros da AP5, possuem cada um, respectivamente, alto potencial econômico, graças ao forte setor farmacêutico instalado na região de Jacarepaguá e ao maior polo industrial da cidade do Rio de Janeiro localizado nos bairros de Santa Cruz, Campo Grande, Realengo e Bangu, arrecadando, dessa forma, a maior quantidade de valores fiscais da região geográfica e de todo o município (ZICO e D'ALMEIDA, 2015, p.3).

Para, finalmente, chegar ao seu principal objetivo: assegurar legalmente a segregação dos bairros mais pobres da Zona Oeste, através do direcionamento específico das benesses públicas para a chamada Zona Leste:

Dessa forma, com a criação da nova área geográfica da Zona Leste, os bairros que a integrarão poderão ter investimentos mais delimitados em sua destinação final, além de melhor organização de infraestrutura, como transporte público, segurança e apoio de outros órgãos públicos, que conseguirão delimitar melhor suas áreas de atuação para uma prestação de serviços mais eficiente à população, *a qual também não sofrerá mais com a confusão gerada frente a dimensão e extensão da área em que moram*, podendo cobrar mais atenção de seus representantes que apenas se lembram de uma região ou outra e de seus habitantes somente para fins de interesses políticos e eleitoreiros (idem - Grifo meu).

Importante perceber três situações expostas nesta passagem: a primeira é nos perguntar que sofrimento é este a que os vereadores se referem, que são oriundos da “confusão gerada frente a dimensão e extensão da área em que moram” (2015)? Ser definidos como moradores da Zona Oeste? Seria esta identificação um *sofrimento* daquelas pessoas que deveria ser, assim como a pobreza, a fome, a falta de moradia, acesso à saúde, segurança, educação, emprego, transporte público, cultura e lazer sanada pelo Estado?

Uma segunda observação é a estratégia utilizada pelos vereadores de reclamar da presença dos políticos na região apenas para fins eleitoreiros, utilizando uma reivindicação legítima da população da Zona Oeste, mas primordialmente, justamente dos territórios dos quais eles desejam se desconectar. Afora o fato de que eles próprios são estes políticos sazonais aos quais se referem. Zico é de Santíssimo, bairro da AP 5.2 e utiliza, como se vê, sua gestão para defender os interesses da AP 4, até retornar ao seu bairro de origem, no período de campanha, para buscar sua reeleição; sobre Marcelino D’almeida é ainda mais complexo dizer alguma coisa, basta a informação de que ele se recusou a votar em uma decisão sobre a encampação da linha amarela em 2019 porque seu número de votação era 24¹⁵.

E, por fim, é preciso reafirmar que o proposto pelos vereadores é apenas a legalização de uma prática discriminatória que já se vê no cotidiano da cidade, pois todos os benefícios e investimentos de longa duração ou permanentes que se apresentam para a Zona Oeste são, via de regra, implementados na região da Barra da Tijuca e/ou Jacarepaguá. As obras dos jogos olímpicos são um exemplo bastante relevante desta prática que atesta a visão daquela região como uma área privilegiada que é tratada como a “Nova Zona Sul” não só na disputa de

¹⁵ FONTE: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/11/06/camara-do-rio-repudia-atitude-de-vereador-que-se-recusou-a-votar-por-ser-o-numero-24-na-chamada.ghtml> - Acesso em: 09/10/2020

capital cultural por seus habitantes, mas também pela gestão pública que, repetidamente, reforça as desigualdades da cidade.

A proposta não foi aprovada, mas os vereadores voltaram ao ataque em 2020, agora com uma abordagem bem mais artilosa, pois se em 2015 eles pretendiam favorecer aos bairros mais ricos da região da Barra e Jacarepaguá abertamente, agora eles disfarçam este interesse argumentando que o objetivo é fortalecer os bairros mais pobres. Não querem mais criar a Zona Leste, mas “reorganizar” a Zona Oeste. A ementa é direta, o Projeto de lei nº 1894/2020 “cria a área geográfica denominada Zona Oeste” (ZICO e D’ALMEIDA, 2020, p.3).

Nesta nova proposta está sendo utilizada uma estratégia diferente: como a divisão por zonas não é uma divisão oficial - a prefeitura administra a cidade a partir das Áreas de Planejamento -, eles propõem a criação da Zona Oeste com os bairros que compõem a Área de Planejamento 5, a região mais pobre do território, assim, ainda que a região da Barra da Tijuca e Jacarepaguá não se estabeleçam como Zona Leste, elas estarão, definitivamente, fora da Zona Oeste.

Novamente os argumentos são frágeis e, minimamente, mal elaborados, por exemplo, eles defendem que: “A apresentação desta proposição visa preencher uma lacuna existente na Cidade do Rio de Janeiro ao oficializar a existência da Zona Oeste da Cidade do Rio de Janeiro, legitimando a relação dos bairros que fazem parte desta região” (ZICO e D’ALMEIDA, 2020, p.1), acontece que, desta forma, estariam inclusos os bairros que eles visam separar, pois estes sempre foram considerados assim, caso contrário, como se explicariam os investimentos Olímpicos de 2016 que, ao serem aplicados na Zona Oeste, beneficiaram a Barra da Tijuca?

Os vereadores chegam a suprimir bairros tradicionalmente estabelecidos na Zona Oeste para defender sua posição. Segundo eles:

A atual região, ora denominada oficialmente de Zona Oeste é composta por 23 bairros: (Bangu, Vila Kennedy, Deodoro, Campo dos Afonsos, Gericinó, Jardim Sulacap, Magalhães Bastos, Padre Miguel, Realengo, Santíssimo, Senador Camará, Vila Militar, Barra de Guaratiba, Campo Grande, Cosmos, Santa Margarida, Guaratiba, Inhoaíba, Paciência, Pedra de Guaratiba, Santa Cruz, Senador Vasconcelos e Sepetiba) (idem, p.2).

Faltam nesta lista, além da Barra da Tijuca e Jacarepaguá, todos os outros bairros que compõem a Área de Planejamento 5, também integrantes da Zona Oeste: Anil, Camorim, Curicica, Freguesia de Jacarepaguá, Gardênia Azul, Grumari, Itanhangá, Joá, Pechincha,

Praça Seca, Recreio dos Bandeirantes, Tanque, Taquara, Vargem Grande, Vargem Pequena e Vila Valqueire.

E, desta forma caótica e segregacionista o projeto está em trânsito na Câmara dos vereadores. Pela história de abandono e descuido da região, é muito provável que, em algum momento esta cisão ocorra, pois a voracidade do avanço do capital não permite trégua. Vale lembrar que esta é a terceira tentativa do empresariado dominante se apropriar daquela região que, cada vez mais, está sendo cerceada e escolhendo seus ocupantes e mesmo visitantes. Em 1988, bem antes dos vereadores Zico e D'almeida, um plebiscito malfadado visava emancipar a Barra da Tijuca, mas não conseguiu atingir o quórum mínimo suficiente para a implantação da proposta. Este movimento emancipacionista foi liderado por Roberto Medina, um dos homens mais ricos e poderosos do país, dono da franquia Rock in Rio.

I.1.3 - A constância da brutalidade

*Pensava com brutalidade em tudo
o que lhe ocorria, porque era bruto,
seu nome era bruto, sua fala, suas ideias.
A vontade de querer mandar em tudo
sempre lhe fora pertinente.*

- Paulo Lins

Hoje um dos aspectos mais marcantes, quando se fala da Zona Oeste, é a brutalidade. Apresentada de múltiplas formas, ela está exposta e constante nas mais diversas práticas sociais: no descuido com a educação, no atentado às reservas ambientais e ao meio ambiente como um todo, na falta de transporte público e oferecimento de produtos culturais e emprego, no descaso com a saúde pública, no cerceamento da liberdade, enfim, no desaparecimento ou na negação dos direitos mais básicos do cidadão e, quando o poder público comete a brutalidade de negar aos cidadãos seus direitos básicos, surge o chamado “poder paralelo” que, sem qualquer cerimônia, se nomeia como o “dono do morro” e passa, naquele território sem lei, a ditar as regras e a estabelecer o que vale ou não dali por diante. E este outro poder que, na Zona Oeste, pode ser instaurado a partir do tráfico ou da milícia é, de fato, o poder da brutalidade.

Em 2002 o filme Cidade de Deus colocou o cinema brasileiro na linha de frente do cinema mundial. Tornou-se um marco de nossas produções, recebeu diversas indicações e premiações em diferentes festivais pelo mundo, inclusive o tão cobiçado Oscar, tendo sido

indicado em quatro categorias: melhor diretor, melhor roteiro adaptado, melhor fotografia e melhor edição. Até ali nenhum filme nacional havia alcançado tamanha qualidade técnica e, para muitos críticos, nem estética. Mas, mais do que toda a inovação e reconhecimento trazidos para o cinema nacional, o filme - dirigido por Fernando Meirelles e co-dirigido por Kátia Lund, com roteiro de Bráulio Mantovani a partir do livro de Paulo Lins - trouxe uma temática que, já àquela época, era o cotidiano de muitos territórios da Zona Oeste: o domínio e expansão do crime sobre os conjuntos habitacionais e as regiões periféricas.

O livro de Paulo Lins, de 1997, escrito entre o ficcional e o autobiográfico, mostra a estruturação de facções criminosas da Zona Oeste na década de 1980. O filme também se utiliza de histórias de personagens reais como ponto de partida para a ficção, como pode ser observado na matéria *Morte de soldado tem suspeito*, do *Jornal do Brasil* de 05 de janeiro de 1980, que apresenta, como este suspeito, um dos integrantes da quadrilha de Zé Pequeno, um dos principais personagens do roteiro de Mantovani:

Paulo Roberto dos Santos, o *Paulinho 20*, de 26 anos, bandido da quadrilha *de Zé Pequeno*, na Cidade de Deus, é um dos principais suspeitos de haver participado do sequestro e morte do soldado do exército Heitor Luis Amorim Klaiser, na madrugada de 28 de dezembro (JORNAL DO BRASIL, 20 de janeiro de 1980, p.5 - Grifos meus).

A cidade de Deus, ou simplesmente CDD, é um dos marcos da transferência para a Zona Oeste daqueles indesejados cariocas que precisam ser invisibilizados, não podem estar nas regiões mais nobres da cidade. Segundo o *Diagnóstico Cidade de Deus*, um levantamento de dados da Fiocruz, a CDD surgiu “da remoção de 63 favelas da Zona Sul” (PORTELA, 2017, p.2). E este processo de remoção para os conjuntos habitacionais da Zona Oeste é muito mais voltado para a retirada da população do lugar nobre que ocupa do que para a realocação dos moradores em condições precárias de sobrevivência. O filme *Cidade de Deus* teve suas cenas externas da década de 1960 filmadas em Nova Sepetiba, outro conjunto habitacional da Zona Oeste e que hoje é tão dominado por este chamado “poder paralelo” quanto a Cidade de Deus, seja a do filme ou a de hoje.

Em *Evolução urbana do Rio de Janeiro*, Maurício Abreu apresenta uma fala sobre Santa Teresa, de Donat Agache - urbanista francês responsável por um complexo plano de intervenção urbanística no Rio de Janeiro na década de 1930 -, onde ele “expõe a seu próprio empregador e sem qualquer constrangimento, a prática do poder público de beneficiar apenas os locais de residência das classes dominantes” (ABREU, 2008, p.87 - Grifo meu):

Até há bem pouco tempo, era um dos bairros mais aristocráticos e mais agradavelmente pitorescos da cidade. *Mas a atracção dos novos bairros à beira do oceano provocou o êxodo da população rica e os poderes públicos desinteressaram-se deste bairro, descuidando-se do revestimento das calçadas, do abastecimento d'água, da iluminação pública* (AGACHE, 1930, pp.190-191 in: ABREU, 2011, p.87 - Grifo meu).

Esta fala vinda do profissional que tinha por objetivo elaborar a reurbanização da cidade, ou seja, definir quais e para onde se dariam as remoções, possui um grande significado para o entendimento de como o poder público se dedica às remoções em seu lugar de destino que, via de regra, são aquelas áreas que “desinteressam” ao poder público. Outra demonstração desta preocupação com as áreas nobres da cidade está na revista Manchete de 03 de abril de 1982 quando Murilo Melo Filho, ao traçar um perfil dos candidatos ao Governo do Estado apresenta as seguintes credenciais da candidata do PTB, Sandra Cavalcanti:

Como ex-secretária de Serviço Social do governo Carlos Lacerda e como ex-presidente do Banco Nacional de Habitação, adquiriu *grande experiência dos problemas sociais do Rio de Janeiro. Foi a responsável pela construção da Cidade de Deus e pela erradicação das favelas da Zona Sul* (FILHO, 1982, p.112 - Grifos meus).

Mas não só moradores de áreas de risco ou indivíduos de baixa renda foram realocados para estas regiões. Também foram direcionados para a Zona Oeste indivíduos e organizações criminosas que, uma vez afastadas das regiões que “interessam” ao poder público, crescem sem grandes impedimentos. E foi pelo crescimento desimpedido das organizações criminosas que a Zona Oeste do Rio Janeiro desenvolveu uma das mais poderosas formas de brutalidade da nossa sociedade, as milícias.

Se há uma prova incontestável da negligência do poder público para com a Zona Oeste, é o avanço devastador das milícias. Muito difícil encontrar moradores da região que não tenham passado por algum episódio relacionado à presença deste “poder paralelo”, ainda que não se dê conta da abrangência de suas ações. A prática cotidiana das milícias envolve tantos e tão variados crimes e todos tão expostos e reconhecidos, que falar das milícias da Zona Oeste e seu avanço brutal por toda a cidade é o que se convencionou chamar, popularmente, de “chover no molhado”.

Novamente a arte nos serve como espelho através de um filme nacional que retrata, especificamente, esta brutalidade constante da Zona Oeste. Em 2010, o filme de José Padilha, *Tropa de Elite 2 - O inimigo agora é outro*, que bateu quase todos os recordes do cinema nacional, trata exatamente do estabelecimento das milícias na região: como elas surgem, como se agenciam no território, se infiltram na estrutura política e se expandem. O roteiro de

Bráulio Mantovani, o mesmo de Cidade de Deus, em vários momentos é quase didático ao narrar a trajetória de instauração destes grupos:

Qualquer comunidade pobre do Rio de Janeiro é muito mais do que um ponto de venda de drogas. [...] Era só fazer as contas. [...] Favelado gosta de assistir Tv a cabo; [...] favelado bebe água; favelado acessa a internet; favelado usa gás pra cozinhar; [...] favelado toma empréstimo. [...] Toda favela é um mercado poderoso de muita coisa comprada e vendida. [...] Era melhor arrecadar da favela inteira do que de um bando de traficantes fodidos. [...] *o pretexto era defender a comunidade do tráfico, mas a realidade era bem diferente.* [...] Em quatro anos o sistema tomou conta de quase toda a Zona Oeste do Rio de Janeiro (MANTOVANI, 2010, s/n - Grifo meu).

Sequência do enorme sucesso *Tropa de Elite* - baseado no livro *A Elite da Tropa* dos ex agentes do BOP André Batista e Rodrigo Pimentel, em parceria com o antropólogo Luiz Eduardo Soares - o filme narra uma realidade brutal, com uma diferença fundamental que foi sua atualidade. O filme tratava de um assunto enquanto o assunto fervilhava nos estudos, nas ações sociais, nas pesquisas, nos noticiários e, claro, nas favelas.



Imagem 07: Cena do filme *Tropa de Elite 2. o inimigo agora é outro*, de 2010 (Milicianos comemorando na favela) - FONTE: <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2018/04/21/milicias-10-anos/> - Acesso em: 23/10/2020

Em entrevista veiculada pelo jornal da Associação Brasileira de Imprensa de abril de 2013, o fundador da Agencia de Notícias da Favela - ANF, o jornalista André Fernandes, corroborava a afirmação de Mantovani de que a guerra ao tráfico foi utilizada como pretexto para a dominação das favelas, segundo ele:

A polícia está ocupando as comunidades com o intuito de reprimir o tráfico, mas o que percebemos é também uma ação de controle social. Fora isso, há relatos de que

milicianos vêm circulando em regiões ocupadas pelas UPPs. Há o temor de que essas áreas acabem se transformando em territórios de milícias num período pós-grandes eventos (FERNANDES, 2013, p.18).

O filme era tão contemporâneo às práticas das milícias que foi lançado apenas dois anos depois da elaboração do relatório final da CPI da Milícias:

Requerida pelo Deputado MARCELO FREIXO em fevereiro de 2007, em decorrência da extrema gravidade da situação das milícias em comunidades no Estado do Rio de Janeiro, com fortes indícios de envolvimento de policiais, civis e militares, bombeiros militares e agentes penitenciários. Essa situação extremamente grave exigiu do poder público, em 2008, uma resposta imediata, a partir do seqüestro e tortura dos repórteres do jornal “O DIA” em uma favela do Rio de Janeiro (PALMARES, 2008, p.4).

No relatório final da CPI das milícias, presidida pelo Deputado Estadual Marcelo Freixo¹⁶ em 2008, fica definitivamente estabelecida a representação da Zona Oeste neste processo. Ao buscarmos os termos de identificação das diferentes regiões da cidade, encontramos um quadro onde o termo *Zona Norte* não aparece; o termo *Zona Sul* aparece uma única vez, mas ao relatar que botijões de gás de cozinha que estavam em um depósito clandestino de Campo Grande seriam distribuídos até a Rocinha; e o termo *Centro*, embora apareça quarenta e cinco vezes, em apenas três situações está objetivamente determinando o Centro da cidade do Rio de Janeiro e sua ligação com as milícias: ao tratar de empresas de Tv a cabo que, expulsas pelas milícias, tiveram que se mudar da Zona Oeste para o Centro; na identificação de prática de agiotagem e cobrança de estacionamento; e na denúncia de uma empresa privada clandestina localizada ali. As outras referências ao Centro tratam de centros de bairros da Zona Oeste ou de outros municípios, como Niterói e São Gonçalo, ou mesmo do centro de inteligência da polícia mas, em sua grande maioria, vinte e quatro vezes, o termo está ligado a centros de cultura, sociais ou comunitários utilizados como fachada ou lavagem de dinheiro pelos milicianos.

Já a *Zona Oeste* é citada vinte e três vezes e, em todas elas, confirma-se a relação com o surgimento e expansão das milícias. A região é destacada sobre os seguintes temas: o lugar onde as milícias estabeleceram um domínio “sutil e progressivo” em contraponto à invasão armada do tráfico; O crescimento das milícias é também associado ao transporte alternativo que circula naquele território, onde o Departamento de Transportes Rodoviários, o Detro, encontra maior dificuldade para realizar fiscalização, pois os milicianos fazem o patrulhamento deste transporte armados e com viaturas; É tratada a expansão da milícia para a

¹⁶ O Deputado Estadual Marcelo Freixo chegou a fazer uma pequena participação no filme *Tropa de Elite 2*

área de Jacarepaguá; O secretário de segurança da época, José Mariano Beltrame, em depoimento na CPI, afirmou que o combate às milícias reduziu em 50% o número de homicídios na Zona Oeste; O relatório mostra como os milicianos se elegem fazendo da região o chamado “curral eleitoral”; De onze inquéritos policiais que foram citados e expedidos até a finalização da CPI, foram emitidos quatro mandados de prisão, e todos na Zona Oeste; Vereadores da região foram indiciados por homicídios; Foram encontrados depósitos clandestinos de botijão de gás, e estações de Tv por assinatura, também clandestinas; Foi constatada a exploração irregular de serviços com cobrança de taxas (tv a cabo, internet, segurança, gás, etc); e, além disso, a Draco nomeou os responsáveis pelas milícias, resultando em uma lista com 226 indiciados que, segundo o site de notícias Uol¹⁷, inclui ex-secretário, deputado estadual, vereadores, policiais civis, policiais militares, bombeiros, agentes penitenciários, militares das Forças Armadas, militares de órgãos não-identificados, além de não-policiais ou militares e mais 879 nomes relacionados por envolvimento com a milícia que, como ainda seriam objeto de investigação, tiveram suas identidades preservadas.

Mas, apesar de todas as evidências, apesar de não poder alegar desconhecimento, apesar das investigações da CPI, não houve qualquer mudança significativa na relação da segurança pública e as ações de contenção do avanço das milícias. O Deputado Estadual Marcelo Freixo teve que sair do país, em 2011, por sofrer uma série de ameaças contra sua vida, assim como o Deputado Federal Jean Willis em 2019.

A vereadora Marielle Franco que atuava no mesmo caminho de combate às milícias em territórios abandonados pelo poder público, não teve tempo de se refugiar, ela foi brutalmente assassinada, junto com Anderson Gomes, seu motorista, em 14 de março de 2018, em um dos mais ousados e simbólicos crimes da milícia do Rio de Janeiro.

Nem assim os olhares do poder público se voltaram para a brutalidade efervescente da Zona Oeste. Os assassinatos de Marielle Franco e Anderson Gomes ainda não foram solucionados e as milícias seguem seu avanço sobre a cidade, a partir da Zona Oeste.

Durante a escrita deste trabalho foi publicada uma matéria no jornal *O Globo* sobre o tema, em 18 de outubro de 2020, há exatos cinco dias. Não pude não incluí-la. Com um título que dialoga diretamente com a invisibilidade que proponho aqui: *Região do abandono - Zona Oeste cresce longe dos olhos do poder público*, a repórter Selma Schmidt apresenta o que ela chama de “uma radiografia da área”.

¹⁷ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/2008/11/14/ult5772u1546.jhtm> - Acesso em: 23/10/2020



Imagem 08: Enterro da vereadora Marielle Franco e seu motorista Anderson Gomes, em 15 de março de 2018 (à direita, o Deputado Estadual Marcelo Freixo) - Fonte: Huffpost Brasil, disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2018/05/10/o-relatorio-da-cpi-das-milicias-liderado-por-marcelo-freixo-com-ajuda-de-marielle_a_23431983/ - Acesso em: 20/10/2020

Na segurança pública, com dados do Disque Denúncia, ela registra que dos 10 bairros da cidade com mais denúncia sobre a ação de milícias, entre janeiro e setembro, 9 estão na Zona Oeste; Em uma observação detalhada, ela aponta os seguintes dados sobre o abandono da região: no transporte público o território possui 63% das linhas de ônibus convencionais que foram alvo de reclamação desde 19 de junho e teve 1.619 multas aplicadas aos consórcios Transoeste e Transcarioca, principalmente por inoperância e circulação com frota reduzida; na saúde, dos dez bairros com mais casos e óbitos por Covid19, sete estão na região; no saneamento básico, apenas 46% da população da AP4 possui esgoto coletado e tratado e, na AP 5, este número cai para 40%; além da ocupação desordenada, onde o aumento da população favelada da região correspondeu, de 2017 a 2018 a 70,12% do aumento total da população da cidade.

Esta brutalidade constante vai tecendo uma estranha linha do tempo, onde podemos identificar um abandono do poder público que, declarado na década 1930, vai consolidar as remoções e os conjuntos habitacionais nos 1960, o que inicia uma organização do crime nos

anos de 1980, para chegarmos, em 2020, a uma cidade com, aproximadamente, 70% de seu território tomado pelas milícias nascidas naquela região para onde não se quer olhar.

24 | 3ª Edição Domingo 18.10.2020 | GLOBO

Rio

FLEXIBILIZAÇÃO
Volta às aulas na rede estadual
NA WEB: Escolas de 18 municípios retomam o ensino presencial amanhã: glo.bo/3m0j3ZB

REGIÃO DO ABANDONO ZONA OESTE CRESCE LONGE DOS OLHOS DO PODER PÚBLICO

UMA RADIOGRAFIA DA ÁREA
A região, que se estende da Barra da Tijuca a Santa Cruz, tem contrastes e problemas que superam os do restante da cidade

BAIRROS
19 (AP-4) e 22 (AP-5)

POPULAÇÃO ESTIMADA
2,59 milhões de pessoas

ELEITORES
Cerca de 40% dos cariocas votam na região

ÍNDICE DE DESENVOLVIMENTO SOCIAL*
0,770 Barra da Tijuca
0,609 Cidade
*Estimativa (2020). Quanto mais próximo de 1, melhor

865 Km², que correspondem a 71,8% do território do município

Fontes: Disque-Denúncia, órgãos da Prefeitura do Rio, Cidse, Zona Oeste Mais Saneamento, Rio Ônibus, BRT Rio e TRE
Editoria de Arte/Ivan Luiz

Imagem 09: Jornal *O Globo* de 18 de outubro de 2020, p.24 - FONTE: <https://infoglobo.pressreader.com/o-globo/20201018> - Acesso em: 23/10/2020

E assim vai se construindo a invisibilidade da Zona Oeste. Tanto de fora para dentro como na inter-relação da própria região, através de suas desigualdades e interesses diversos. Desta forma, ao tratar aqui da Zona Oeste cabe também especificar “qual Zona Oeste” chamo de invisível. Trato de uma Zona Oeste que não é explorada turisticamente (embora com muito mais potencial turístico do que a Zona Oeste que se enxerga Sul); falo de uma Zona Oeste que

é desconhecida porque é invisibilizada pela parte da cidade que a consome. É a esta Zona Oeste que o decadente da Zona Sul - que precisa se “reinventar” - não quer pertencer enquanto tenta, desesperadamente, manter seu capital cultural a despeito da perda de seu capital financeiro; É esta Zona Oeste que o emergente mesmo dela quer esquecer, na esperança de que a conquista do capital financeiro lhe traga o capital cultural.

I.1.4 - O artista da Zona Oeste e o reflexo da exclusão

O conceito de *habitus* do sociólogo Pierre Bourdieu (2007) pode nos ajudar a entender sobre a produção de conteúdo artístico na Zona Oeste, e sobre como este conteúdo é visto fora dela:

Os *habitus* são os princípios geradores de práticas distintivas - o que o operário come, e sobretudo sua maneira de comer, o esporte que pratica e sua maneira de praticá-lo, suas opiniões políticas e sua maneira de expressá-las diferem sistematicamente do consumo ou das atividades correspondentes do empresário industrial; mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. Eles estabelecem as diferenças entre o que é bom e mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar, etc., mas elas não são as mesmas. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro. Mas o essencial é que, ao serem percebidas por meio dessas categorias sociais de percepção, desses princípios de visão e de divisão, as diferenças nas práticas, nos bens possuídos, nas opiniões expressas tornam-se diferenças simbólicas e constituem uma verdadeira linguagem. (BOURDIEU, 2007, p.22)

Ou, dito de outra forma, o *habitus* poderia ser definido como a interiorização das estruturas sociais que definem seu *capital cultural*¹⁸, fazem com que os indivíduos tornem-se parte da dicotomia centro/periferia. Para o sociólogo francês:

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 (parisiense / provinciano, chique / não chique, etc.). Assim, a oposição entre a “margem

¹⁸ “Pode-se considerar a experiência limite das famílias que são e se sentem *deslocadas* no espaço que lhes é concedido, como paradigma da experiência à qual se é exposto todas as vezes em que se entra em um espaço sem preencher *todas* as condições que ele exige tacitamente de seus ocupantes. Isso pode ser a posse de um certo capital cultural, direito de entrada verdadeiro que pode interditar a apropriação real dos bens ditos públicos ou a intenção mesma de apropriar-se deles. Pensa-se aqui evidentemente nos museus, mas isso vale também para serviços mantidos espontaneamente, por mais universalmente necessários que sejam, como os das instituições médicas ou jurídicas, ou mesmo os serviços oferecidos pelas instituições destinadas a favorecer o acesso àquelas, como a seguridade social ou as diferentes formas de assistência gratuita. Tem-se a Paris de seu capital econômico, mas também de seu capital cultural e de seu capital social: não basta entrar no Beaubourg para se apropriar do museu de arte moderna; e nem é mesmo certeza de que seja preciso e baste entrar nas salas consagradas à arte moderna (o que nem todos evidentemente fazem) para descobrir que não é suficiente entrar aí para delas se apropriar” (BOURDIEU, 2013, p.140).

esquerda” e a margem direita (do rio Sena), que os mapas e as análises estatísticas dos públicos (para os teatros) ou das características dos artistas expostos (nas galerias) mostram, está presente no espírito dos espectadores potenciais, mas também no dos autores de peças de teatro ou no dos pintores e críticos sob a forma de oposição, que opera com uma categoria de percepção e de apreciação, entre a arte refinada e a arte “burguesa” (teatro de *boulevard*) (BOURDIEU, 1991, p. 162 - grifos do autor).

É a partir das proposições de Bourdieu que entendemos que a mesma discriminação resguardada àquela região e que se estende aos moradores é dispensada também para seus artistas e, conseqüentemente, a seus produtos estéticos, sua obra, suas produções, sua arte. Se o povo é excluído e invisibilizado por vir de um lugar que deveria permanecer escondido, distante, invisível, por que não seria também a arte que se produz ali fruto desta mesma exclusão, uma vez que os artistas deste lugar são parte do povo que o constitui?

Não há como exigir que seja o artista um ser descolado de seu tempo. É na representação de sua identidade e na busca pela visibilidade de sua realidade cotidiana que o teatro brasileiro se construiu, e é assim que também se constrói o teatro da Zona Oeste. Estas oposições sociais são agentes constitutivos do *habitus* do artista desta região que, via de regra, vai agir em sua existência a partir das pressões que o forjaram e mais, vai responder em sua estética, vai ser um agente reativo, vai regurgitar o que lhe foi empurrado goela abaixo ou, como disse Renato Russo: vai “cuspir de volta o lixo”.

I.1.5 - As práticas de cultura e o reforço da oposição social

E como o Estado se coloca em relação ao artista e ao público da Zona Oeste? E como faz o artista para expor sua arte, como imprimir sua estética, aliás, como construí-la, praticá-la, testá-la, se mesmo os espaços públicos de fruição e pesquisa estão concentrados para além de seu alcance? Que condições o Estado oferece em termos culturais para esta parcela tão significativa da população?

Nesta etapa o objetivo é apresentar um levantamento da distribuição dos equipamentos de cultura da cidade do Rio de Janeiro para a construção do *Mapa da Desigualdade Cultural* da cidade, com o intuito de representar graficamente como a relação histórica de desatenção com a Zona Oeste se reflete também no campo cultural.

Na obra *Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX*, o Prof. Dr. José Dias, ao fazer o mapeamento de trezentos prédios teatrais do Estado do Rio de Janeiro ao longo de três séculos, identifica apenas dois espaços em toda a Zona Oeste da cidade, o Teatro de Arena Elza Osborne, construído pelo Teatro Rural do Estudante, do qual falaremos mais adiante, e o

Teatro Arthur Azevedo, único teatro estadual na região, os dois em Campo Grande. Dias entendia que através da análise da presença dos espaços teatrais “poderia chegar ao perfil de uma política cultural desenvolvida pelo estado, por meio do exame da proporção entre o público estimado e a população do estado naquele momento” (DIAS, 2012, p.24).

Como investigo aqui a postura do Estado para com as artes e os artistas periféricos, não é o resultado ou, dito de outro modo, a frequência de público nestes espaços um dado que interesse a esta pesquisa, mas como o poder público entende a necessidade de oferecimento de espaços para serem ocupados por aqueles que produzem cultura para este público. Até porque, ao tratarmos de territórios periféricos, não podemos desatrelar frequência de público de outros componentes que deveriam ser ofertados antes de se medir a bilheteria do teatro como, por exemplo, formação de plateia, processos formativos e educacionais e, claro oferecimento de oportunidades de fruição artística, só para ficar no óbvio. E nenhuma destas ações pode ser garantida sem um espaço específico¹⁹ e, em se tratando de espaços, é o Estado que tem que garanti-los. Mas, como já vimos acontecer com o meio ambiente, José Dias entende o quanto a brutalidade do capitalismo voraz pode definir os rumos da produção cultural, ao afirmar que: “Com o passar do tempo muitas casas de espetáculos foram sendo destruídas, riscadas do mapa da cidade do Rio de Janeiro, para que o progresso urbano e a ganância imobiliária tomassem conta de tudo” (DIAS, 2012, p.37).

Duas situações apresentadas por Dias, ao tratar de teatros que foram demolidos, também parecem importantes para este momento da pesquisa: a desconsideração da cultura como parte do progresso, o que faz com que as casas de espetáculo e espaços de pensamento sejam atropeladas em nome de um avanço que apaga seu passado; e uma indicação do possível motivo para que tantos espaços de cultura sejam construídos em locais de difícil acesso, distantes dos centros ou mesmo em áreas dominadas por milícias e/ou pelo tráfico: como erguer um espaço de cultura em uma área central que pode ser muito rentável através da especulação imobiliária? Segundo Dias:

As demolições nem sempre foram obrigadas pelo desenvolvimento urbano, algumas vezes foram originadas de interesses políticos ou de falta de objetividade e lisura administrativas. Não há como ficar imune à demolição inútil do Teatro São José, exemplo doloroso da especulação de que muitos teatros foram vítima (DIAS, 2012, p.37).

¹⁹ Claro que a arte pode ser desenvolvida em diversos espaços, ainda que não sejam projetados especificamente para tal fim. Os grupos de amadores, especialmente os periféricos, os artistas independentes, de rua, professores de artes ou não e indivíduos de boa vontade têm gerado, ao longo da história e em todas as partes do mundo, uma série de experiências extremamente bem sucedidas em espaços absolutamente desfavoráveis, mas este não pode ser o papel do Estado. Por isso tento entender o compromisso do poder público com espaços de fruição cultural em uma das mais deficitárias Regiões da cidade.

Ele também registra um dos momentos mais importantes para a cultura da Zona Oeste, que foi a inauguração do Teatro Arthur Azevedo, em 18 de agosto de 1956, em Campo Grande. O Teatro Rural do Estudante, do qual falaremos mais à frente, ficou responsável pela gestão do novo espaço e apresentou na inauguração, o mesmo espetáculo que havia apresentado no Duse em 19 de janeiro daquele ano, em comemoração aos cinquenta anos de Paschoal Carlos Magno, um dos maiores incentivadores do grupo, *A Almanjarra*, do autor que dá nome ao teatro:

A inauguração do teatro se deu com a apresentação da peça *A Almanjarra*, de Artur Azevedo, dirigida por Mário de Almeida e no elenco integraram, entre outros: Herculano Carneiro, Regina Pierini, Elza Gonçalves, Josélia D'Angelo, Rogério Fróes, Danilo Carneiro e Adil Gil. (DIAS, 2012, p.519).

Em *Espaço, lazer e política: desigualdades na distribuição dos equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro*, Victor de Melo e Fabio Peres buscam traçar um panorama da distribuição de equipamentos de cultura na cidade:

Preocupamo-nos também em estabelecer a correlação entre a distribuição de equipamentos e o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), a fim de verificar em que intensidade as desigualdades nestes parâmetros estão relacionadas. Acreditamos que o reconhecimento deste panorama municipal pode ser de grande utilidade na elaboração de políticas públicas mais efetivas e justas (MELO e PERES, 2005, p.1).

Os pesquisadores apresentam, já de início, a percepção de cultura e lazer como proposições que são uma espécie de “alívio do dia-a-dia”, como se sua função fosse exclusivamente o “relaxamento” depois de ter, o indivíduo, executado suas tão sérias e exaustivas tarefas semanais. Além disto, observam ainda a participação do poder público na construção desta percepção:

Nem sempre se entende que lazer e cultura são tão importantes quanto qualquer outra reivindicação e mesmo que podem ocupar importante papel no alcance daquilo que é considerado “necessário”. Essa compreensão que acomete os indivíduos é de certa forma referendada pelo próprio poder público, sempre mais preocupado com superávits, balanços positivos e ajustes fiscais do que com outras dimensões também fundamentais para o bem estar humano (MELO e PERES, 2005, p.2-3).

Tratando de espaços de lazer e cultura em seis formatos de equipamentos: cinemas, museus, centros culturais, bibliotecas, teatros e parques e florestas, os autores identificam o crescimento da segregação cultural através da “eleição” de espaços de lazer e cultura que vão

sendo, cada vez mais, “ampliados e restritos” como, por exemplo, a migração dos cinemas e teatro para dentro dos shoppings, situação também observada por Dias. Segundo os autores:

Ampliam-se os complexos de diversão (com o surgimento de shoppings, parques temáticos, casas de shows, entre outros), entretanto, aparentemente cada vez mais se organizam locais públicos para privilegiados, onde, implícita ou explicitamente (por motivos diversos, entre os quais o preço e a distância), definem-se as possibilidades (restritas) de acesso. Hierarquiza-se (e privatiza-se) o espaço urbano (MELO e PERES, 2005, p.7).

Na vivência prática da Zona Oeste, diversos artistas entrevistados ao longo desta pesquisa e mesmo este pesquisador, relatam a percepção deste movimento através de dois marcos dos anos de 1980/1990: a “animação de festas” e os “infantis de shopping”. Naquele momento ocorriam duas situações bastante curiosas e não tão comuns nos dias atuais: muitos artistas da Zona Oeste que estavam em atividade naquele período possuem memória de “animar” festas infantis nos novíssimos condomínios fechados da Barra da Tijuca em franco crescimento, ao mesmo tempo que, com a necessidade de consolidação dos teatros de shopping e formação de plateia para aqueles espaços, diversos foram os grupos periféricos que se apresentaram na Zona Sul. Mas, claro, em horários alternativos, como domingos pela manhã e confusos entre acreditar que um novo espaço se abria, sem perceber que estavam ajudando a reforçar as novas áreas de cerceamento.

Vale aqui a observação de que não é nada simples para os grupos periféricos de teatro conseguir pautas nestes espaços, há ali uma espécie de espiral complexa de se resolver: com as pautas caras, só produções capitalizadas conseguem ocupá-los e, para garantir seu retorno financeiro é necessário ter no elenco ao menos um nome de grande reconhecimento (independente da qualidade artística, desde que seja reconhecido) e, para ter este nome de destaque é necessário que a produção esteja capitalizada. Ou ainda: para se capitalizar é preciso seduzir as empresas com um nome conhecido e, para seduzir este “artista” reconhecido é necessário apresentar o apoio de uma empresa.

Dentro destas eternas disputas pelo espaço físico e simbólico, vez ou outra alguém consegue perfurar esta bolha, em geral, através da união de diferentes agentes de cultura que se alinham - ainda que com vozes dissonantes - com um mesmo objetivo, como é o caso da Rede Baixada em Cena, por exemplo, que em um conglomerado formado por grupos de dez diferentes bairros da Baixada Fluminense - Belford Roxo, Duque de Caxias, Itaguaí, Japeri, Mesquita, Nilópolis, Nova Iguaçu, Paracambi, Queimados e São João de Meriti - conseguiu, em 2019, realizar uma mostra que, a um só tempo, desviava-se momentaneamente do

problema da falta de espaços na Baixada e abria um lugar de visibilidade na Zona Sul. A Rede fez sua 5ª mostra anual no teatro Glaucio Gil, em Copacabana. O evento foi noticiado assim no Jornal O Dia de 10 de março de 2019²⁰:

A Rede Baixada em Cena segue conquistando novos espaços e aumentando fronteiras. Mais uma vez o grupo vai ocupar solo carioca. A partir de sexta-feira a Mostra composta por oito grupos teatrais da região se apresentarão no Teatro Glaucio Gil, em Copacabana. A preços populares, os espetáculos ficarão em cartaz até o dia 8 de abril. Esta é a 5ª edição da Mostra Baixada em Cena (O DIA, 2019, s/n).

O grupo, que recebeu o prêmio Shell na categoria Inovação em 2017, não viu esta conquista transformada em reconhecimento pelos poderes público ou mesmo privado. Nesta mesma matéria, Cesário Candhi, fundador da Cia. de Arte Popular, de Caxias, não deixa de abordar o problema da falta de espaços na Baixada: “Temos poucos espaços por aqui e não recebemos apoio das autoridades” (CANDHI, 2019). Importante atentar para o fato de que a Baixada precisou formar uma rede de grupos para poder conseguir acessos, espaços e visibilidade.

No início da década de 1990, uma iniciativa foi tomada no intuito de unir forças para gerar representatividade na Zona Oeste. O Teatro Rural do Estudante, sob a coordenação de Ives Macena, criou a UGAT-ZO, União de Grupos e Artistas de Teatro da Zona Oeste, que tentou agrupar variados movimentos que sofriam, especificamente, com a falta de espaço, a partir da colocação da Lona da ECO 92 no Teatro de Arena Elza Osborne, mas também não conseguiu muita coisa, já que os grupos de diferentes bairros optaram por tentar a colocação da Lona em seus territórios, lutando separadamente o que, sem dúvida, diminuiu seu poder de ação. Ainda hoje a UGAT-ZO existe como pessoa jurídica e tenta se fortalecer como órgão representativo e aglutinador da Zona Oeste. Seu último fórum foi em 2019, durante o 3º *Festival Moacyr Teixeira de Teatro Amador da Zona Oeste - Edição Global*, realizado de em Santa Cruz nos dias 8, 9 e 10 de novembro.

A partir da experiência da Rede Baixada em Cena e com a colaboração de um de seus fundadores, Jorge Braga, a Zona Oeste iniciou em 2020 a implantação da proposta de formação do *Núcleo de Festivais de Teatro da Zona Oeste* que, ainda em fase embrionária, contava com o apoio de nove grupos de nove diferentes bairros mas, com o surgimento da Covid 19 e a obrigatoriedade do isolamento social, as atividades foram interrompidas, quando já estavam abertas as inscrições para o primeiro festival, que seria em Pedra de Guaratiba. Tão

²⁰ Disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/o-dia-na-baixada/2019/03/5625080-rede-baixada-em-cena-na-zona-sul.html>

logo as atividades sejam retomadas serão revistas as propostas, o calendário e os integrantes que ainda estarão atuando junto a formação desta frente de cultura. Esta proposta será detalhada no terceiro capítulo.

Retornando a Melo e Peres, antes de apresentar o resultado de sua pesquisa, cabe ainda ressaltar algumas situações que reforçam a segregação cultural apresentada pelos autores, como o acesso aos bens culturais que, para além de localização e preços, também se apresenta na acessibilidade através da disponibilização do transporte público que via de regra, liga as periferias ao Centro e Zona Sul apenas para prestação de serviço, possibilitando que os moradores dos bairros mais distantes apenas acessem as áreas nobres da cidade para trabalhar durante a semana, não para acessar seus bens culturais em dias de notório descanso, como os finais de semana:

Não parece acaso, então, que o metrô do Rio de Janeiro, até fevereiro de 2004, não funcionava aos domingos, dia de lazer para grande parte da população. Por que pensar em facilitar o acesso aos equipamentos culturais, prioritariamente localizados no Centro e na Zona Sul da cidade, ainda mais quando parte dos moradores dos bairros “nobres” manifesta preocupações, explicitadas pelos jornais, quanto ao fato de que os habitantes da periferia possam vir a “destruir” os “seus” bens? (MELO e PERES, 2005, p.10).

A alteração nos horários do metrô, em 2004, apontada pelos autores, obviamente se deu por ser um meio de transporte que facilita a circulação Centro/zona Sul e Zona Sul/Zona Sul, prova disto é que os moradores da Zona Norte que também utilizam o metrô - visto que ele ainda não chega até a Zona Oeste. Cabe aqui perguntar o motivo - para fazê-lo no fim de semana precisam realizar uma complexa baldeação²¹ na estação do Estácio tanto para a estação Central do Brasil quanto para qualquer estação da Zona Sul, enquanto, nos dias de semana, este trajeto é direto e, no mínimo, 20 minutos mais rápido.

Também os trens que ligam os subúrbios ao centro são destinados e geridos para possibilitar o acesso unicamente nos dias de trabalho. Para que se tenha uma ideia, um morador de Santa Cruz se quiser, por exemplo, assistir a um show no Circo Voador, na Lapa, que comece 00:00, o que é bastante comum, terá que chegar, no máximo, 23:00 ao local, pois o último trem de Santa Cruz para central sai 21:00 nos finais de semana, enquanto durante a semana é possível ir para o centro até às 22:30, segundo o site da Supervia, empresa que administra os trens urbanos do Rio de Janeiro. Ainda segundo a Supervia, um morador da

²¹ Troca de equipamento dentro de uma estação. No caso da estação Estácio os usuários precisam sair do trem, subir uma longa escada, atravessar para outra plataforma e descer novamente para poder se dirigir ao Centro ou Zona Sul.

Zona Oeste não pode, por exemplo, assistir a um espetáculo na Zona Sul ou no Centro que comece 20:00 e tenha um tempo médio de 1:40, pois o último trem da Central do Brasil para Santa Cruz parte 21:00, aos finais de semana, enquanto nos dias “de trabalho” eles circulam até 22:50.

Com essas preocupações com a “urbanidade”, não surpreende também que muitas atividades de alguma forma ligadas ao *ethos* e aos desejos das camadas populares sofram diversas formas de preconceito e intervenção. No Rio de Janeiro, vimos isso ocorrer com a Feira de São Cristóvão, que há anos acontecia nas redondezas do Pavilhão localizado no mesmo bairro. A prefeitura resolveu “organizar” tal feira, o que modificou profundamente as suas peculiaridades, originariamente de características comunitárias, que passaram a ter que se submeter a uma lógica tecnocrática. Processo semelhante aconteceu com o Terreirão do Samba, que se organiza no carnaval, na Praça Onze, zona central da cidade (MELO e PERES, 2005, p.10).

Observando então todas estas circunstâncias e abrangendo os espaços de cultura identificados, especificamente, “nos cadernos ‘Rio Show’, ‘Cultura’ e ‘Segundo Caderno’, do Jornal O Globo, e no ‘Caderno B’ e na ‘Revista Programa’, do Jornal do Brasil” (idem, p.15-16), os pesquisadores geraram um resultado que estabelece que:

A cidade, portanto, dispõe de 440 equipamentos, assim distribuídos: museus - 15%; bibliotecas - 10%; centros culturais - 10,9%; parques e florestas - 3,6%; teatros - 27%; salas de cinema - 33,4%. A distribuição destes equipamentos pela cidade revela uma expressiva desigualdade, na medida que 23,9% do total estão localizados na AP1, 42% na AP2 e 15,9% na AP4, enquanto que 13,6% estão situados na AP3 e apenas 4,5% na AP5 (idem, p.16).

A partir deste resultado eles constroem o seguinte gráfico demonstrativo de equipamentos culturais distribuídos por Áreas de Planejamento:

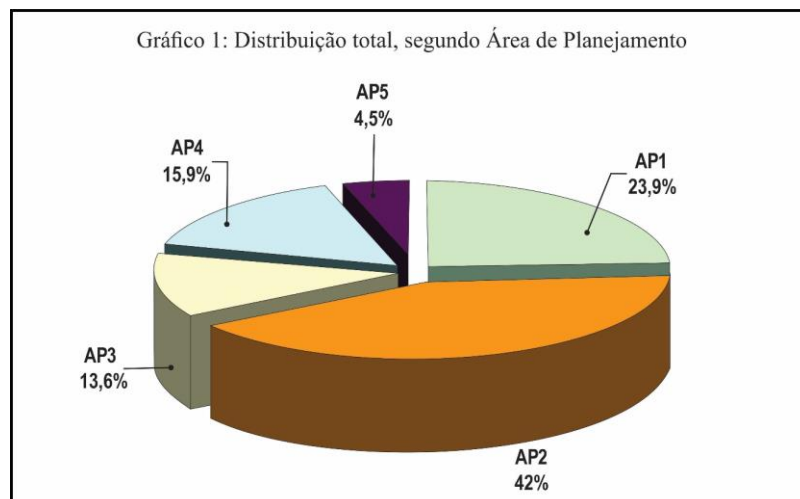


Imagem 10: Gráfico de distribuição de equipamentos culturais na cidade - Fonte: MELO e PERES, 2005, p.16

Vale lembrar que o trabalho de Melo e Peres envolve toda a região do Estado do Rio de Janeiro e, como faremos ainda muitas vezes ao longo deste trabalho, vale também observar que para nosso recorte, que é a Zona Oeste, utilizamos apenas as Áreas de Planejamento 4 e 5, que tratam da divisão de gestão daquela região e, de toda forma, não custa lembrar ainda que a Área de Planejamento 4 inclui as áreas de Barra da Tijuca e Jacarepaguá, a chamada Zona Oeste-Sul, sendo a Área de Planejamento 5, não a única área de interesse, mas o verdadeiro núcleo duro de minha pesquisa.

Outro dado muito importante de observarmos quando pensamos em distribuição de cultura e segregação é o IDS - Índice de Desenvolvimento Social²². Em uma publicação de 2008 do Instituto Pereira Passos - IPP, dentro da coleção *Estudos Cariocas* ou seja, uma publicação oficial da Prefeitura, Fernando Cavallieri e Gustavo Peres Lopes, apresentam os dados calculados a partir das informações do “Censo Demográfico do IBGE. A versão que aqui se apresenta reflete os resultados da pesquisa censitária realizada pelo IBGE em 2000” (CAVALLIERI e LOPES, 2008, p.1)

Os pesquisadores, já no início do artigo, chamando a atenção para o fato de que não se pode desatrelar desenvolvimento social de desenvolvimento urbano, remexendo, de alguma forma, na constante disputa por espaço físico e social das grandes cidades que, de muitas formas, ou atravancam o desenvolvimento social em função da expansão urbana, ou em nome do desenvolvimento social, configuram urbanizações desordenadas, como já vimos. Os autores entendem que:

O desenvolvimento social e urbano estão intimamente relacionados, embora não de forma mecânica e linear. O IDS busca exatamente caracterizar situações típicas das cidades brasileiras, uma vez que para o melhor conhecimento e atuação pública nas mesmas não basta saber da sua situação sócio-econômica, mas também da urbanística (idem).

Com base nas quatro grandes dimensões de análise do IDS: Dimensão Acesso a Saneamento Básico, Dimensão Qualidade Habitacional, Dimensão Grau de Escolaridade e Dimensão Disponibilidade de Renda, Cavallieri e Lopes nos entregam o seguinte resultado:

²² Este índice é construído considerando o desempenho do setor de saúde e educação, a oferta à população de serviços básicos e a renda auferida pelos trabalhadores em função das faixas de renda da mão-de-obra formal. - FONTE: Secretaria do Planejamento e Desenvolvimento de Goiás, IDE e IDS dos Municípios, 2006 / Disponível em: <https://www.imb.go.gov.br/files/docs/publicacoes/ide-ids/ide-ids-2006.pdf> / Acesso em: 12/10/2020

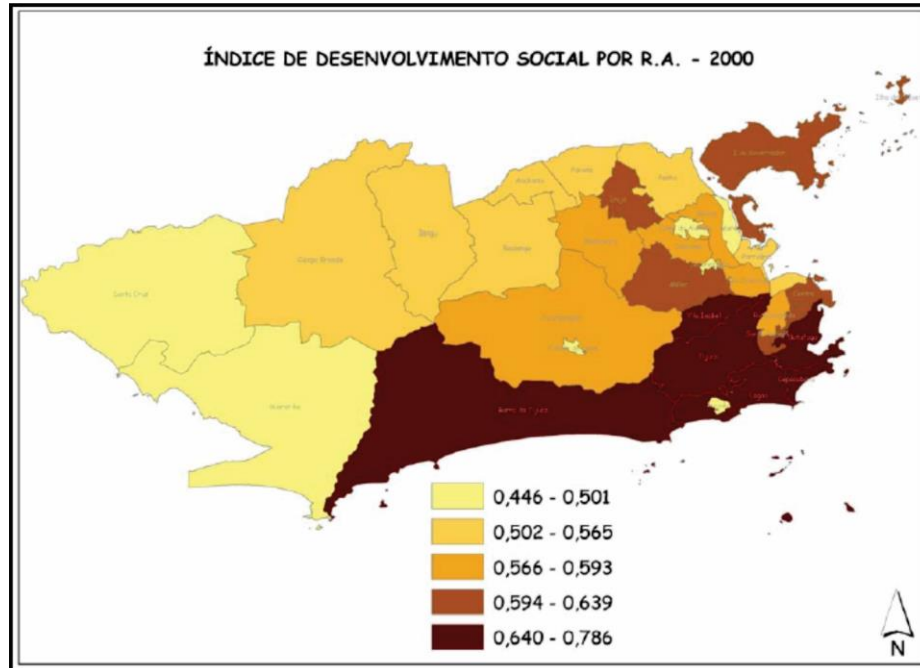


Imagem 11: IDS por RAs - Fontes - dados: IBGE. Censo 2000; cálculos e mapa: IPP/DIG

Não pode ser por acaso que, nos mais variados índices apresentados, aferidos por órgãos oficiais ou não, através de pesquisas públicas ou privadas, a Zona Oeste ou, especificamente, os bairros da Área de Planejamento 4 e 5 estão, em todos os casos, ocupando as últimas posições. Não se pode observar esta realidade sem compreender que há aí uma grande participação do poder público que, em todas as esferas administrativas deixa de atender às mais básicas necessidades daquela população, vale dizer, da população da maior região da cidade.

I.2 - O MAPA DA DESIGUALDADE CULTURAL

Desta forma, se a Zona Oeste não passa de um lugar para envio do indesejado, se historicamente as diversas gestões públicas tem tratado a região de forma a retirar-lhe os atrativos e invisibilizá-la, com tratam então o oferecimento de cultura como fruição e meio de produção e consumo naquele território? Para tentar responder a esta questão resolvi montar um mapa que ilustrasse a prática pública de oferecimento de espaços de cultura na Zona Oeste. Diferente do Prof. Dr. Victor Andrade de Melo e do Prof. Ms. Fabio de Faria Peres, não me interessa, aqui, os diversos espaços onde se faz cultura pelo Rio de Janeiro, mas os espaços pelos quais o poder público se responsabiliza, entendendo que, ao se responsabilizar, assume a afirmação da necessidade daquele equipamento no espaço específico em que se encontra.

Não está aqui, por exemplo, o Ginásio Musical Recreativo 24 de Fevereiro, espaço que o grupo do qual faço parte e sou Diretor Artístico, o Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA, ocupa em Santa Cruz, pois sua ocupação se dá pelo simples dispor da diretoria daquele espaço, sem qualquer apoio de instituições públicas ou privadas, ao contrário, a prefeitura acaba de aumentar absurdamente o IPTU do espaço e realizar uma cobrança retroativa da qual não sabemos como nos livrar.

Para a realização deste mapeamento foram acessados os sites das Secretarias Municipal e Estadual de Cultura, para que cada espaço aqui listado fosse reconhecido como equipamento público regido pelo órgão competente para tal. Também não foram analisadas, ainda, as condições de cada equipamento, embora seja de conhecimento de qualquer artista de Santa Cruz que a Lona Cultural Sandra de Sá não oferece nenhuma condição de utilização, pois foi colocada, sem qualquer consulta pública, em uma área de conflito entre milicianos e traficantes e, nem mesmo a população local consegue acessar o equipamento. Neste momento da pesquisa optei apenas por identificar os equipamentos públicos de cada região

Cabe ainda o esclarecimento de que, pelo teor da pesquisa, foram listados apenas teatros ou equipamentos que possibilitem apresentações teatrais, deixando de fora, por exemplo, planetários e museus mas incluindo algumas bibliotecas que permitem a contação de história. Também não foram contados espaços que estão alocados em outros espaços, como uma biblioteca que está dentro de uma arena, por exemplo. Neste caso seria atribuir ao poder público a descentralização de práticas culturais quando, na verdade, está apenas utilizando um único espaço para oferecer diferentes serviços que, em alguns lugares, inclusive, nem podem acontecer ao mesmo tempo. Desta forma, foram listados os seguintes equipamentos:

Quadro 01
Equipamentos Municipais

TEATROS		
Espaço	Local	Zona
Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto	Humaitá	Zona Sul
Sala Municipal Baden Powell	Copacabana	Zona Sul
Teatro Gonzaguinha	Centro	Centro
Teatro Ipanema	Ipanema	Zona Sul
Teatro Municipal Café Pequeno	Leblon	Zona Sul
Teatro Municipal Carlos Gomes	Praça Tiradentes	Centro
Teatro Municipal Maria Clara Machado	Gávea	Zona Sul
Teatro Municipal Ziembinski	Tijuca	Zona Norte

LONAS CULTURAIS E ARENINHAS		
Espaço	Local	Zona
Areninha Carioca Gilberto Gil	Realengo	Zona Oeste
Areninha Carioca Hermeto Paschoal	Bangu	Zona Oeste
Areninha Carioca Renato Russo	Ilha do Governador	Zona Norte
Lona Cultural Municipal Carlos Zéfiro	Anchieta	Zona Norte
Lona Cultural Municipal Elza Osborne	Campo Grande	Zona Oeste
Lona Cultural Municipal Herbert Vianna	Maré	Zona Norte
Lona Cultural Municipal Jacob do Bandolin	Jacarepaguá	Zona Oeste
Lona Cultural Municipal João Bosco	Vista Alegre	Zona Norte
Lona Cultural Municipal Sandra de Sá	Santa Cruz	Zona Oeste
Lona Cultural Municipal Terra	Guadalupe	Zona Norte
ARENAS		
Espaço	Local	Zona
Arena Carioca Abelardo Barbosa – Chacrinha	Pedra de Guaratiba	Zona Oeste
Arena Carioca Carlos Roberto de Oliveira Dicro	Penha	Zona Norte
Arena Carioca Fernando Torres	Madureira	Zona Norte
Arena Carioca Jovelina Pérola Negra	Pavuna	Zona Norte
CENTROS CULTURAIS		
Espaço	Local	Zona
Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro	Tijuca	Zona Norte
Centro Cultural João Nogueira (Imperator)	Meier	Zona Norte
Centro Cultural Municipal José Bonifácio	Gamboa	Centro
Centro Cultural Municipal Laurinda Santos Lobos	Santa Teresa	Centro
Centro Cultural Municipal Oduvaldo Vianna Filho (Castelinho do Flamengo)	Flamengo	Zona Sul
Centro Cultural Municipal Parques das Ruínas	Santa Teresa	Centro
Centro Cultural Municipal Professora Dyla Sylvia de Sá	Jacarepaguá	Zona Oeste
Centro da Música Carioca Artur da Távola	Tijuca	Zona Norte
Centro de Artes Calouste Gulbenkian	Praça Onze	Centro
Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica	Praça Tiradentes	Centro
Cidade das Artes	Barra da Tijuca	Zona Oeste
Memorial Municipal Getúlio Vargas	Glória	Zona Sul
Terreiro do Samba	Praça Onze	Centro
BIBLIOTECAS*		
Espaço	Local	Zona
Biblioteca Annita Porto Martins	Rio Comprido	Centro
Biblioteca Euclides da Cunha	Ilha do Governador	Zona Norte
Biblioteca João do Rio	Irajá	Zona Norte
Biblioteca José Bonifácio	Gamboa	Centro
Biblioteca Machado de Assis	Botafogo	Zona Sul
Biblioteca Manuel Ignácio da Silva Alvarenga	Campo Grande	Zona Oeste
Biblioteca Marques Rebelo	Tijuca	Zona Norte
TEATROS DE GUIGNOL		
Espaço	Local	Zona
Teatro de fantoches e marionetes Carlos Werneck de Carvalho	Flamengo	Zona Sul
Teatro Municipal de Guignol do Méier	Méier	Zona Norte

Fontes: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/teatros> - [rio.rj.gov.br/web/smc/lonas-culturais](http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/lonas-culturais)
<http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/arenas/> - <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/centros-culturais>
<http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/bibliotecas> - <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/teatros-de-guignol>

Quadro 02
Resumo dos equipamentos municipais

TOTAL DE EQUIPAMENTOS MUNICIPAIS POR ZONA					
Equipamento	Total	Centro	Z Sul	Z Norte	Z Oeste
Teatros	08	02	05	01	-
Lonas e Areninhas	10	-	-	05	05
Arenas	04	-	-	03	01
Centros Culturais	13	06	02	03	02
Bibliotecas*	07	02	01	03	01
Teatro de Guignol	02	-	01	01	-
Total	44	10	09	16	09

*As bibliotecas José de Alencar, em Santa Teresa e Cecília Meireles, em Jacarepaguá, não contam como equipamentos individuais por estarem instaladas dentro do Centro Cultural Municipal Laurinda Santos Lobos e da Lona Cultural Jacob do Bandolin, respectivamente.

Elaborado pelo autor

Quadro 03
Equipamentos estaduais

TEATROS		
Espaço	Local	Zona
Casa de Cultura Laura Alvin	Ipanema	Zona Sul
Teatro Armando Gonzaga	Marechal Hermes	Zona Norte
Teatro Arthur Azevedo	Campo Grande	Zona Oeste
Teatro Glaucio Gil	Copacabana	Zona Sul
Teatro João Caetano	Praça Tiradentes	Centro
Teatro Mário Lago	Vila Kennedy	Zona Oeste
Teatro Villa-Lobos	Copacabana	Zona Sul
Sala Cecília Meireles	Lapa	Centro

Fonte: <http://www.funarj.rj.gov.br/espaco/>

Quadro 04
Resumo dos equipamentos estaduais

TEATROS ESTADUAIS NA ZONA OESTE			
Tipo	Total	Equipamento	Bairro
Teatros	02	Teatro Arthur Azevedo	Campo Grande
		Teatro Mário Lago	Vila Kennedy

Fonte: <http://www.funarj.rj.gov.br/espaco/>

A partir do levantamento destes equipamentos foi possível montar o Mapa da Desigualdade Cultural da cidade do Rio de Janeiro:

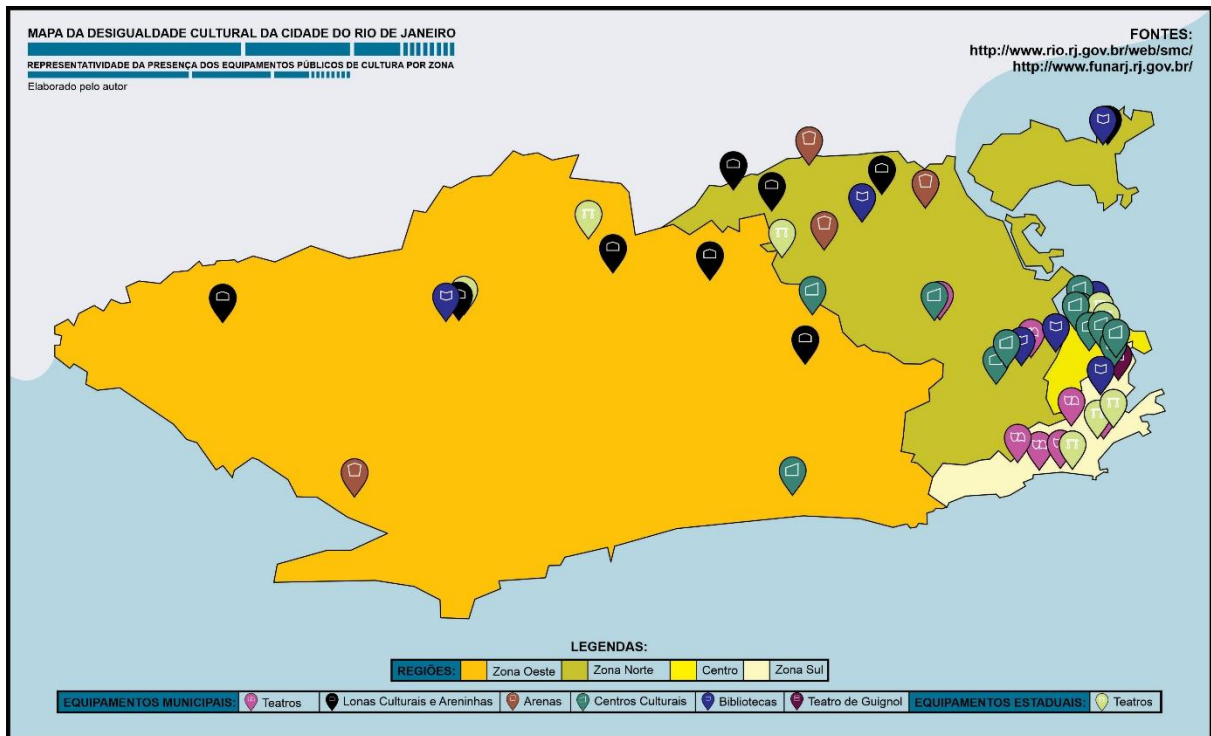


Imagem 12: Representação gráfica do *Mapa da Desigualdade Cultural da Cidade do Rio de Janeiro*²³ - Elaborado pelo autor

Com os equipamentos mapeados, o desafio seguinte foi detalhar como sua distribuição atende à população da cidade do Rio de Janeiro. Para isto, recorri aos dados oficiais da prefeitura, disponíveis no site DataRio - antigo IPP -, para estabelecer dois cálculos: o primeiro exigiu o levantamento da área total de cada território para, de posse desta informação, calcular o número de equipamentos culturais por Km² em cada região; para o segundo foi necessário levantar a população total de cada região, para compreender quantos habitantes cada equipamento deve atender em cada região.

Como estas informações não estão agrupadas desta forma no site da prefeitura, e não me pareceu prudente utilizar outras fontes, foi necessário acessar as informações bairro a bairro, construindo uma tabela com todos os 163 bairros da cidade do Rio de Janeiro divididos por Zonas, com seu número de habitantes e área total para, de posse destas informações, calcular a presença territorial dos equipamentos de cultura.

Desta forma, pode-se compreender como cada região é tratada pelo poder público no que tange a questão da fruição cultural e, embora a distribuição dos equipamentos culturais esteja longe do ideal em toda a cidade, ainda assim, a diferença entre as regiões é brutal:

²³ Disponível em:

https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?hl=pt-BR&mid=12rDct-rHx1N_YplqxjjQ5NFhrSOYZ6Bo&ll=-22.902073171853885%2C-43.439837049999994&z=11

Tabela 03
 Presença territorial dos equipamentos culturais

- Municipais e Estaduais seguindo os critérios já apresentados -						
Região		Dados		Distribuição dos Equipamentos		
Zonas	Bairros	Área Total (Km ²)	Nº de Habitantes	Total	Por Km ²	1/Habitantes
Centro	16 ²⁴	35,049	291.687	12	0,3	24.307,25
Zona Sul	18 ²⁵	45,267	638.050	12	0,2	53.170,83
Zona Norte	87 ²⁶	258,002	2.776,559	17	0,06	163.327
Zona Oeste	42 ²⁷	865,827	2.614.141	12	0,01	217.845,08

Elaborada pelo autor

A partir da análise destes dados, levanto algumas questões: Não seriam estas práticas públicas de seletividade cultural que forçam a invisibilidade dos artistas da Zona Oeste que, como se pode ver, precisam disputar raríssimos espaços para estudos, ensaios e apresentações? Não seria também esta prática repetitiva e constante da invisibilidade que condena o teatro da Zona Oeste a ser, permanentemente amador, pois, vítima das ações político-econômicas, não consegue estabelecer uma prática continuada de produção crescente, ao contrário, está sempre reiniciando, partindo novamente do zero ou, como gostam de dizer os algozes da cultura, se reinventando? E teria o artista que SE reinventar ou ele precisa reinventar o mundo, o seu, o próximo e o mundo real?

Defendo aqui a premissa de que não pode caber ao artista a tarefa política de possibilitar o acesso à cultura seja ela para educação, lazer ou ao que se proponha. Não me coloco distante dos que defendem o artista gestor, e até me considero um deles, mas esta não deve ser a condição para que o artista obtenha formas de produzir sua arte, para ter visibilidade e espaço de criação. É fundamental que a gestão pública deixe de escolher seus

²⁴ Benfica, Caju, Catumbi, Centro, Cidade Nova, Estácio, Gamboa, Lapa, Mangueira, Paquetá, Rio Comprido, Santa Teresa, Santo Cristo, São Cristóvão, Saúde e Vasco da Gama.

²⁵ Botafogo, Catete, Copacabana, Cosme Velho, Flamengo, Gávea, Glória, Humaitá, Ipanema, Jardim Botânico, Lagoa, Laranjeiras, Leblon, Leme, Rocinha, São Conrado, Urca e Vidigal.

²⁶ Abolição, Acari, Água Santa, Alto da Boa Vista, Anchieta, Andaraí, Bancários, Barros Filho, Bento Ribeiro, Bonsucesso, Brás de Pina, Cachambi, Cacuia, Campinho, Cascadura, Cavalcanti, Cidade Universitária, Cocotá, Coelho Neto, Colégio, Complexo do Alemão, Cordovil, Costa Barros, Del Castilho, Encantado, Engenheiro Leal, Engenho da Rainha, Engenho de Dentro, Engenho Novo, Freguesia, Galeão, Grajaú, Guadalupe, Higienópolis, Honório Gurgel, Inhaúma, Irajá, Jacaré, Jacarezinho, Jardim América, Jardim Carioca, Jardim Guanabara, Lins de Vasconcelos, Madureira, Manguinhos, Maracanã, Maré, Marechal Hermes, Maria da Graça, Méier, Moneró, Olaria, Oswaldo Cruz, Parada de Lucas, Parque Anchieta, Parque Colúmbia, Pavuna, Penha, Penha Circular, Piedade, Pilares, Pitangueiras, Portuguesa, Praça da Bandeira, Praia da Bandeira, Quintino Bocaiuva, Ramos, Riachuelo, Ribeira, Ricardo de Albuquerque, Rocha, Rocha Miranda, Sampaio, São Francisco Xavier, Tauá, Tijuca, Todos os Santos, Tomás Coelho, Turiaçu, Vaz Lobo, Vicente de Carvalho, Vigário Geral, Vila da Penha, Vila Isabel, Vila Kosmos, Vista Alegre e Zumbi.

²⁷ Anil, Bangu, Barra da Tijuca, Barra de Guaratiba, Camorim, Campo dos Afonsos, Campo Grande, Cidade de Deus, Cosmos, Curicica, Deodoro, Freguesia de Jacarepaguá, Gardênia Azul, Gericinó, Grumari, Guaratiba, Inhoaíba, Itanhangá, Jacarepaguá, Jardim Sulacap, Joá, Magalhães Bastos, Paciência, Padre Miguel, Pedra de Guaratiba, Praça Seca, Pechincha, Realengo, Recreio dos Bandeirantes, Santa Cruz, Santíssimo, Senador Camará, Senador Vasconcelos, Sepetiba, Tanque, Taquara, Vargem Grande, Vargem Pequena, Vila Kennedy, Vila Militar e Vila Valqueire.

eleitos. É preciso que a Zona Oeste seja respeitada em seu direito simples e básico de território que integra um município, entendendo que este integra um estado, e este outro integra uma federação.

E, aos invisíveis da Zona Oeste, lembro que Joaquín Torres García, pintor uruguaio, em 1941, virou a América de ponta cabeça para mostrar a seus pares que o Norte a ser seguido estava em seu Sul, na sua terra, na sua ancestralidade.

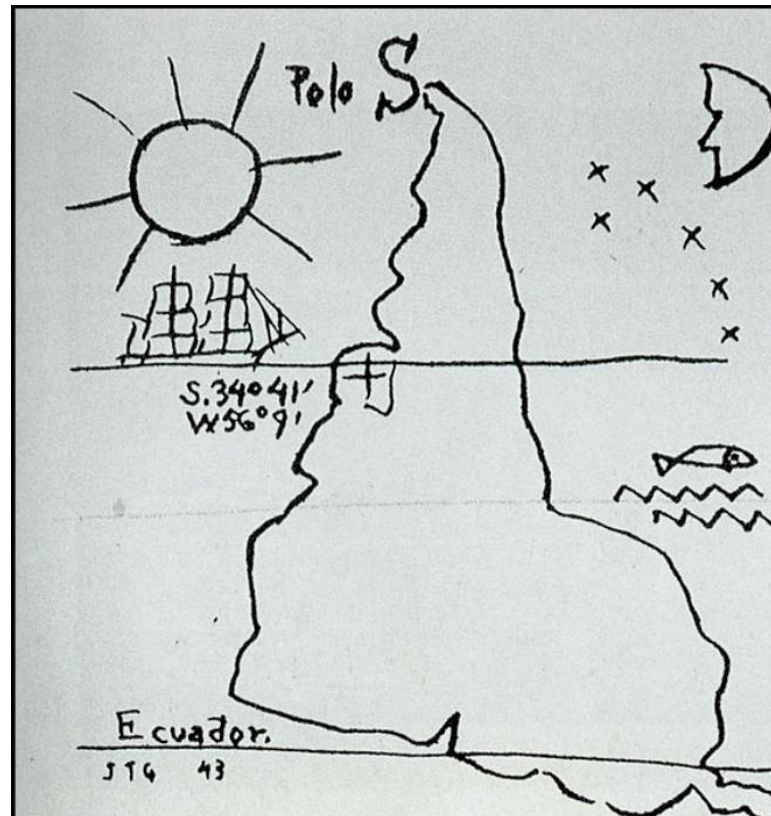


Imagem 13 - *América invertida*, Joaquín Torres García - FONTE: Wikiart²⁸

Assim a Zona Oeste, quem sabe, em algum momento se faça vista, talvez ao perceber que não estão nos grandes teatros do Centro e Zona Sul a sua forma de fazer, sua arte, seu teatro. Ali são, e devem ser sempre, sua possibilidade por seu direito de acesso à cidade e seus bens culturais. Mas e se compreendermos que nosso norte, talvez, seja outro? E se nossas expressões e reivindicações não forem pautadas pelo aferimento desumano que estabelece padrões e conceitos que são forjados justamente para nos manter à distância? E se, como Torres García, mandarmos tudo às favas, invertermos nosso mapa e nos percebermos como centro de nossas próprias trajetórias, de nossa arte, de nossos espaços?

²⁸ <https://www.wikiart.org/pt/joaquin-torres-garcia/inverted-america-1943> - Acesso em: 12/10/2020

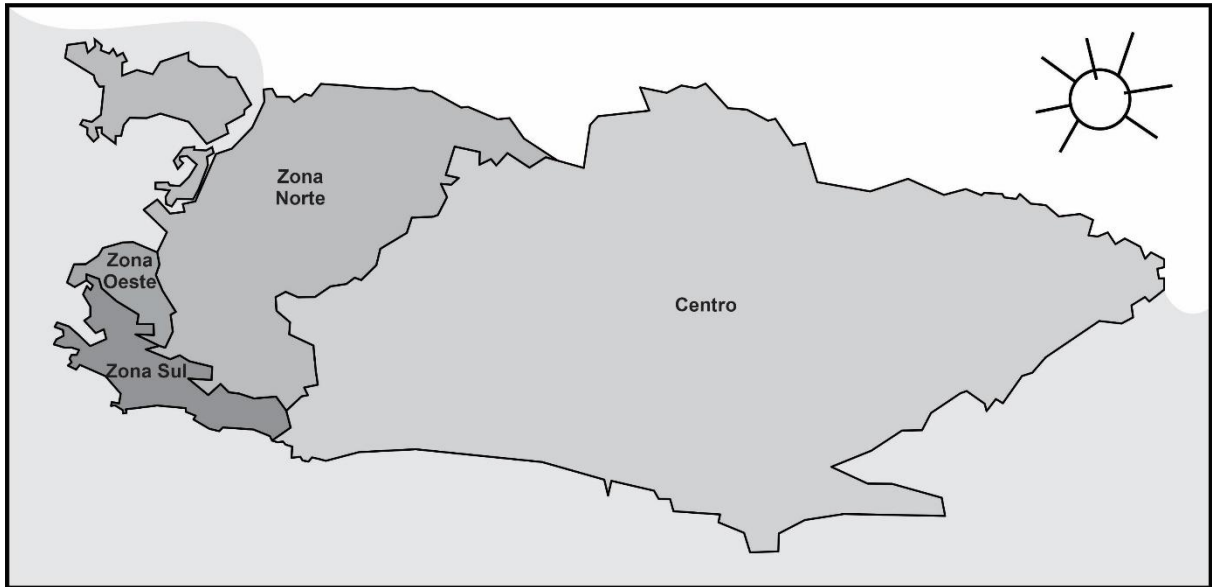


Imagem 14: *Rio invertido* - Elaborado pelo autor a partir do desenho *América invertida* de Joaquín Torres Garcia

Quando fechamos os olhos e imaginamos o teatro, nos transportamos pra casa onde acontecem as peças, a casa de espetáculos. Entramos no espaço... são cadeiras numeradas, poltronas confortáveis... pagamos um preço também razoável pra assistir essas peças. Escolhemos o nosso lugar. Esse é um teatro que reflete as nossas classes sociais, o nosso sistema, e também reflete o nosso jeito de querer ser europeu. Então basicamente esse é o teatro que nós conhecemos. Mas esse não é o meu tema. Nós vamos falar de um Outro Teatro. Um Outro Teatro que não necessariamente está dentro do teatro. É um teatro que acontece nas ruas, que acontece nas comunidades, que acontece ao nosso lado e não percebemos (LIGIERO, 2015, p.18).

É uma espécie deste “outro teatro” apresentado por Zeca Ligiero, com cara de periferia e construtor de espaços fora dos grandes centros, que se faz na Zona Oeste. É dele que passo a falar agora.

II - A VISIBILIDADE DA ZONA OESTE, UMA NARRATIVA EM DISPUTA

Não vem “do nada”. A história de um povo, de uma cultura, de uma manifestação, o hoje não acontece por um acaso isolado de forças ocultas. Quando Brecht questiona: “A cada página uma vitória. Quem preparava os banquetes? / A cada dez anos um grande homem. Quem pagava as despesas?” (BRECHT, 2016, p.166) ele quer lançar luz sobre a história de quem construiu a estrada até aquele momento histórico onde um único elemento se engalana para receber os louros.

Quando um jovem artista da Zona Oeste se apresenta em qualquer palco do mundo, para além dos limites da região mais abandonada da cidade do Rio de Janeiro, ou mesmo por dentro de suas entranhas mais populares e desgastadas, quando aparece em uma novela ou é assistido nos teatros e cinemas, quando se mambembeia pelas praças e escolas, quando se torna um agente de teatro, música, dança ou belas artes, maquiador, iluminador, figurinista, músico, cenógrafo, figurante ou simplesmente tem a coragem de se dedicar a qualquer prática artística que vai tornar sua realidade um mundo outro, diferente da catástrofe que se esperava dele, ele não está sozinho. Ele não é causa, é uma consequência. Mas consequência de que, se as causas estão encobertas na poeira das histórias não contadas? Onde estão todas as trajetórias dos que vieram antes de nós?

Em *Memória, Esquecimento, Silêncio*, o sociólogo e historiador austríaco Michael Pollack ao tratar da importância dos *ditos e não-ditos* na construção da memória, seja ela coletiva ou individual, observa que alguns rastros significativos que vão sendo deixados de lado por pessoas, grupos, ou mesmo uma nação, acabam por se tornar ponto de referência para o estudo histórico pois, muitas vezes, são esses rastros que vão colocar em tensão a memória oficial. Para ele:

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integradas das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "memória oficial", no caso a memória nacional. [...] ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. [...] *A memória entra em disputa* (POLLACK, 1989, p.4 - grifo meu).

Em um processo de resgate de memória a impossibilidade da observação de todos os ângulos de maneira detalhada, em geral nos impede de realizar uma abordagem que contemple todas as possíveis visões daquele fato. Daí a necessidade do recorte e daí, o surgimento dos “rastros” sugeridos por Pollak. Permito-me aqui a interferência poética de

Drummond e sua verdade dividida, onde só meia pessoa atravessava um portal do qual voltava com apenas meia verdade e, ao arrebentar a porta descobriu-se que a verdade era, ela própria, dividida em metades diferentes: “Chegou-se a discutir qual a metade mais bela. / Nenhuma das duas era perfeitamente bela. / E era preciso optar. Cada um optou / conforme seu capricho, sua ilusão, sua miopia” (ANDRADE, 1985, p.56). E esta é a nossa questão aqui: para que a história do teatro da Zona Oeste possa, de fato, existir, ela precisa ser contada pelo nosso ângulo, conforme o nosso capricho, nossa ilusão, nossa miopia.

Embora não possamos nos perder do fato de que ao tratar de teatro estamos falando de uma prática que requer público e, como tal, exige sim, de seus executores, uma certa notoriedade, ressaltando que não se pode confundir neste trabalho reconhecimento com “sucesso”, visibilidade com “fama” ou qualquer coisa do gênero, a busca é colocar na história e historiografia do teatro carioca e nacional alguns agentes da Zona Oeste que contribuíram e contribuem de forma significativa para nosso teatro sem que os ditos “registros oficiais” se ocupem deles. Artistas e movimentos de cultura que por suas ações e pelo alcance delas, embora tenham tornado a Zona Oeste visível, foram e continuam sendo, de alguma forma, ignorados pelos registros históricos.

Este processo de seleção historiográfica, além de impregnado em nossa cultura, também se estabelece como uma prática nacional que, por *habitus*, se repete na cidade do Rio de Janeiro. O Prof Dr. Diógenes Maciel, em seu artigo *A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil* identifica assim o teor discriminatório do termo “regional”:

Perguntamo-nos sobre qual seria um sentido da busca por um *nacional* dentro da dramaturgia/teatro nordestino, quase sempre associado ao *regional*, termo que em seus usos secciona, categoriza, valora, divide, justamente pela sua forte ligação com o *popular*, neste caso, não identificado ao *nacional*, pelas mesmas razões, todas de fundo ideológico e de concepções estéticas elitistas e classistas. [...] O teatro Nordeste - e esta própria adjetivação já deixa o problema às claras - é sempre tomado por regional, visto suas matrizes populares não serem identificadas como nacionais por certa parcela da intelectualidade (MACIEL, 2010, pp.338,339 - grifos do autor).

Da mesma forma, o termo *teatro periférico*, utilizado para estabelecer produções teatrais das regiões mais afastadas dos grandes centros - no qual se inclui o teatro da Zona Oeste -, também apresenta o fundo “ideológico e de concepções estéticas elitistas e classistas” (idem) apontados por Maciel, não se enquadrando no conceito de “nacional” e, portanto, não se qualificando para integrar os registros históricos. Mas não estamos aqui buscando piedade para as chamadas “histórias de superação” - até porque seria impossível tratar amplamente dos diversos artistas que venceram as barreiras sociais, políticas,

simbólicas e ideológicas do nascer naquela região e constituíram uma carreira no chamado “circuito profissional” -, estamos reivindicando o devido registro e reconhecimento para artistas e movimentos de relevância no nosso teatro mas que não constam na “memória oficial”. Estamos fazendo o nosso recorte, criando nossas narrativas e deixando, para os que virão depois, nossos próprios rastros. São agentes que viveram seu alvorecer mas sofreram uma espécie de ocaso, como definiu o Prof. Ms. Luiz Vaz, em sua dissertação *Zona Oeste do Rio. Ocasos e alvoreceres. Um estudo sobre Cultura, Memória e Cidade*:

Será preciso antes apresentar a potência que fora despotencializada, o ocaso do que já foi alvorecer. Será necessário trazer à cena personagens, grupos e movimentos que promoveram e promovem a agência da arte e da cultura nessa região que sofreu em algum momento uma decadência (VAZ, 2019, p.30).

II.1 - ANDRÉ VILLON E O GRÊMIO PROCÓPIO FERREIRA



Imagem 15: Fotos sem data do ator - Acervo: Ivanita e Ivone Gil Villon

Nascido e criado em Santa Cruz, como se dizia antigamente, André Villon foi lançado profissionalmente pelas mãos de Procópio Ferreira aos vinte e quatro anos, em 1938, e se tornou um dos grandes. Foi um dos artistas mais atuantes de nosso teatro, trabalhando ininterruptamente até 1980 e participando de, pelo menos, dois espetáculos teatrais por ano durante quarenta e dois anos de carreira profissional, com uma produção média que totaliza mais de quarenta e oito peças, sem contabilizar seus trabalhos em televisão, cinema e rádio. Embora tenha tratado de sua trajetória em minha dissertação de Mestrado, aqui o foco são as ações de Villon que colocaram, em seu tempo, Santa Cruz no mapa da cultura carioca e nacional.

Villon foi um dos artistas de maior prestígio no teatro profissional do Rio de Janeiro de sua geração e a este prestígio se deve uma série de ações que o ator conseguiu realizar em Santa Cruz, fazendo com que o bairro recebesse alguns importantes espetáculos que estavam em cartaz no centro da cidade nas décadas de 1940 e 1950. A ratificação deste prestígio aconteceu em 1967, quando ele foi considerado por Procópio Ferreira seu substituto natural. Talvez não houvesse, naquele momento, reconhecimento maior para um ator de teatro. André Villon viveu esta honra no dia 13 de setembro daquele ano, na entrada do teatro

Serrador, momentos antes da estreia da primeira temporada de *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo onde ele - que já havia vivido o *Outro Mendigo* na montagem de Procópio de 1929 -, agora viveria o personagem principal.

Em uma pequena “cerimônia de passagem”, por assim dizer, Procópio abriu a cena entregando a André o chapéu e a bengala do mendigo há tantos anos interpretado por ele. Segundo Ney Machado, em matéria no Diário de Notícias de 23 de setembro de 1967 (Anexo 01) “A homenagem a Procópio no Teatro Serrador, quando entregou, oficialmente, a bengala e o chapéu de mendigo a André Villon, para que este o substitua em “Deus lhe pague” foi das mais carinhosas” (MACHADO, 1967, p.2 - grifo do autor).

Manchete
ESPECTACULOS

Deus lhe Pague, a peça que celebrizou seu autor, Joracy Camargo, e seu protagonista, Procópio Ferreira, volta a ser aplaudida com novo intérprete

O MENDIGO E O MANEQUIM

Texto de R. Magalhães Júnior • Fotos de Armando Rosário

Quando *Deus lhe Pague* foi representada pela primeira vez, no Rio, causou tamanha sensação que Procópio Ferreira se tornou a capa de revista (aliás por minha iniciativa, pois era eu, então, o secretário de *A Noite Ilustrada*). E o retrato do mendigo barbudo, criado pela imaginação de Joracy Camargo, fez esgotar uma edição de 120 mil exemplares, o que, há pouco mais de trinta anos, era algo fenomenal. Meus encontros com esta peça foram muitos. Em Buenos Aires, eu a vi representada pelo ator Alfredo Camilla, e senti falta de Procópio. Em Paris, encontrei sua versão cinematográfica, dublada em francês, com Arturo de Córdoba, ocupando, em 1952, a fachada inteira de um cinema. E senti falta de Procópio. Para mim, a peça estava sempre ligada a ele. Mas, agora, no Teatro Serrador (Rio), *Deus lhe Pague* passa a viver uma vida independente de Procópio. E que ele mesmo aprovou e passou o bastão a seu substituto, o bom discípulo André Villon.

Como na época do seu lançamento, *Deus lhe Pague*, nesta nova versão, dirigida magistralmente por Antônio do Cabo, traz ao nosso teatro uma nova e encantadora presença feminina. Nos idos da década de 30, a revelação foi Zézé Fonseca, uma garota de nariz atrevido, que conversava em francês e cantava em inglês. Ela fez sensação, para depois deixar o teatro, dedicando-se aos discos e ao rádio. Agora, é a vez de Geórgia Quental, estrela das passarelas, manequim de grande classe, que já entusiasmou Ênio Fernández e foi estrela de um filme mexicano, *La Palma Herida*.

Em lua-de-mel com a glória acadêmica, devendo tomar posse, ainda este mês, da cadeira que foi de Viriato Correia na Academia Brasileira de Letras, Joracy Camargo é um autor feliz. Feliz por ver que sua peça permanece muito viva e válida, a caminho dos quarenta anos e já com mais de dez mil representações. E feliz por se ver representado por uma equipe homogênea de intérpretes como esta do Serrador.

Se o público não o visse ao lado de André Villon, pensaria que Procópio Ferreira crescerá um palmo.



Se o público não o visse ao lado de André Villon, pensaria que Procópio Ferreira crescerá um palmo.

Imagem 16: Matéria de R. Magalhães Júnior para a revista Manchete de 14 de outubro de 1967 sobre a “passagem do bastão” de Procópio Ferreira para André Villon no papel do mendigo de *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo. - Foto: Armando Rosário - Acervo CEDOC/Funarte

Mas já aqui encontramos os rastros da invisibilização da Zona Oeste: Segundo Machado, Joracy Camargo fechou este primeiro momento da noite afirmando que: “André Villon foi seu discípulo querido, nasceu para o palco praticamente nas mãos de Procópio, daí esta curiosa situação: um aluno substituir o seu insubstituível mestre” (CAMARGO, 1967, p.2). Mas André Villon não “nasceu para o teatro praticamente pelas mãos de Procópio” (CAMARGO, 1967), como supôs Joracy Camargo. Procópio não criou um ator em 1938, ele conheceu um ator amador de Santa Cruz já, àquela altura, com onze anos de carreira e que, desde sua estreia como amador até encerrar a carreira profissional em 1980, escreveu uma história contínua de produção teatral na Zona Oeste, atuando como um verdadeiro agente de visibilização da cultura em sua região.

Ele nasceu verdadeiramente para o teatro pelas mãos de Américo Belo, diretor do corpo cênico da Sociedade Musical Francisco Braga, em Santa Cruz, onde atuou de 1927 a 1934²⁹ quando fundou o Grêmio Procópio Ferreira junto com seu irmão mais velho, Ivan Villon, e mais onze amigos, o Grupo dos Treze (Anexo 02). Formado por uma célula da oligarquia que, ainda hoje, se estabelece como aqueles que Moacyr Teixeira³⁰ chamou de “os donos da cultura de Santa Cruz”, o Grupo dos Treze conseguiu se articular naquilo que o pesquisador Igor Oliveira³¹ traduziu como sendo a “importância política de redes de sociabilidades e clientelismo com oligarquias. 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” (OLIVEIRA, 2016, p.21).

Os “meninos” do Grupo dos Treze tinham interesse real em fazer cultura, não como mecenato, mas como sua prática; se não profissional, como uma atividade de gestão, por exemplo, pois seriam empreendedores construindo do zero o seu próprio negócio (direito de quem não tem necessidades), ou mesmo aumentando seu prestígio, ao estar em contato com diversos artistas e gerenciar eventos de grande visibilidade na região. Caso contrário, teriam aberto uma loja de tecidos, de utilidades ou qualquer outro empreendimento mais óbvio e rentável, como tantos de seus confrades.

Três situações atestam a posição privilegiada em que se encontravam os fundadores do Grêmio Procópio Ferreira: a primeira, uma matéria do Correio da Manhã de 13 de fevereiro de 1948 (Anexo 03) onde, ao relatar a dificuldade da instituição - ali com treze anos - para

²⁹ Integrou ainda, simultaneamente, o Grêmio Castro Alves - grupo teatral do Ginásio Arte e Instrução, em Cascadura onde estudou - aprimorando seu trabalho sob as orientações de Machadinho, seu ensaiador de 1929 a 1933.

³⁰ Fundador e Diretor do Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA

³¹ *Quando a oligarquia é mecenas: associativismo dançante, identidades e redes de clientela em sociedades recreativas e carnavalescas de Santa Cruz no Distrito Federal (1902-1930)*

pagar uma dívida de 160 mil cruzeiros, André Villon comenta a generosidade de ninguém menos que Vicente Celestino, que fez um Show em Santa Cruz com o total da renda destinada para o Grêmio: “Diga a seus leitores que Vicente Celestino também foi até Santa Cruz para nos ajudar. O teatro encheu-se. Foi bisado, trisado. Um sucesso imenso. Gente se apertando para ouvi-lo. O recital dele nos trouxe de volta um cheque gordo de 10 mil cruzeiros” (VILLON, 1948, p.11). Durante a matéria Villon cita também a ida de Luiz Iglesias a Santa Cruz com a Companhia Eva e seus Artistas em auxílio ao empreendimento. Falaremos desta passagem mais adiante.

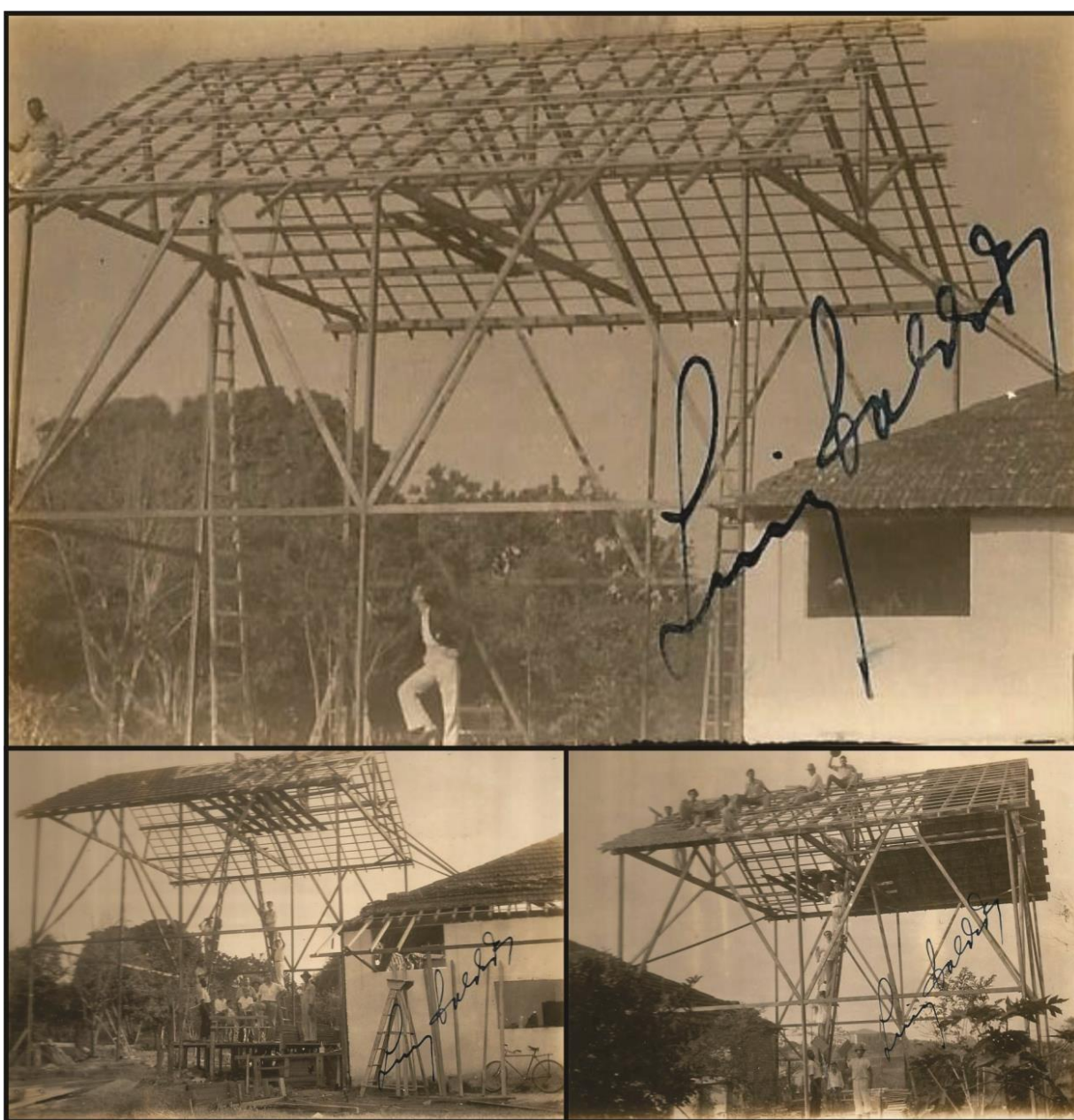


Imagem 17: Fotos da construção da primeira sede, em terreno próprio, do Grêmio Procópio Ferreira a partir de um antigo galinheiro, em 26 de agosto de 1938, com André Villon ao centro na primeira foto
Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon.

Outra situação que retrata de maneira definitiva o prestígio do qual gozava o Grupo dos Treze é uma visita que o grupo realizou, em 25 de maio de 1951, ao então presidente Getúlio Vargas, no Palácio do Catete. O encontro recebeu a seguinte nota no Correio da Manhã do dia seguinte, 26 de maio:

O presidente da república recebeu, ontem, no Palácio do Catete, numerosa comissão de associados do Grêmio Procópio Ferreira, de Santa Cruz, que solicitou amparo do governo para a sociedade 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* (CORREIO DA MANHÃ, 1951, p.13 – grifo meu).

Por fim, um registro que atesta, além da aproximação política com o então Governador do Estado da Guanabara, Paulo Torres, a percepção da população santacruzense da origem oligárquica do Grupo dos treze e dos frequentadores do Grêmio Procópio Ferreira. A seção *Fala Povo*, do jornal Última Hora de 09 de janeiro de 1965 já trazia, em seu título, uma espécie de denúncia: *GB entra na dança com 60 milhões*, numa alusão a uma das notas da seção que dizia o seguinte:

Não há dinheiro para pagar a funcionários contratados da Secretaria de Educação mas sobra para a propaganda delirante do “Governador”, como para “ajudar” a afilhadinhas seus. Ainda agora, por exemplo, leitora informou o seguinte: o “Governador” vai conceder uma subvenção de 60 milhões de cruzeiros a um clube dançante de Santa Cruz, o “Grêmio Procópio Ferreira”, que é freqüentado por filhinhos de papai (ÚLTIMA HORA, 1965, p.2).

Pode-se perceber que Grêmio Procópio Ferreira, de alguma maneira, sustentava a diferença de classes e marcava a elitização da cultura no bairro que se traduzia também na formação de clubes e agremiações que permitissem às diferentes classes se organizar socialmente, a exemplo da Sociedade Musical Francisco Braga, fundada em 1905 e que teve como primeiro presidente o Sr. Antônio Coelho de Souza, avô materno de André Villon. Já o Oriente Atlético Clube que, fundado em 1927 e tendo como foco principal o time de futebol, reunia um quadro de associados pertencentes às camadas mais populares. De toda forma, não se pode ignorar o fato de que foi esta mesma origem oligárquica que possibilitou ao Grupo dos Treze realizar um diálogo profícuo entre os festejados artistas do circuito profissional do centro do Rio de Janeiro e Santa Cruz e, de certa forma, auxiliou até mesmo na profissionalização de André Villon que, ao anunciar este desejo para seu irmão mais velho foi apresentado a ninguém menos que Procópio Ferreira.



Imagem 18: Registro do presidente Getúlio Vargas com as esposas dos integrantes do Grupo dos Treze e um dos membros da comitiva do Grêmio Procópio Ferreira que foi recebida no Palácio do Catete em 25 de maio de 1951
Acervo Biblioteca Nacional

Mesmo antes de sua profissionalização e do estabelecimento de relações pessoais com grandes nomes da cultura nacional o grupo já realizava investidas no sentido de colocar Santa Cruz no “roteiro cultural” da cidade ou, porque não dizer, incluí-la no mapa cultural do Rio de Janeiro. O Jornal do Brasil de 25 de julho de 1936 (Anexo 04) - dois anos antes da profissionalização de André Villon e vinte anos antes da inauguração da sede definitiva do Grêmio Procópio Ferreira -, traz um comunicado sobre o adiamento para agosto do mesmo ano de uma palestra de Joracy Camargo que aconteceu nas dependências do clube com o seguinte tema “Como se faz uma peça”. Em 19 de novembro de 1938 uma nova conferência de Joracy Camargo foi realizada com o tema “Theatro de amadores”, como noticiado no

jornal A Batalha de 18 de novembro daquele ano (Anexo 05).

Outra importante iniciativa de André Villon no fortalecimento da cultura da região foi a criação do corpo cênico Procópio Ferreira, em 1935, do qual esteve à frente até sua profissionalização, em 1938. José Aníbal Santiago descreveu assim a atuação de André Villon durante esse período:

Em apenas três anos de atividade, encena peças dos melhores autores nacionais da época, entre elas: “o amigo da paz”, “Bonbonzinho”, “Deus lhe pague”, “O interventor”, “saudade”, “feitiço”, “Mártir do calvário”, “Maluco da avenida”, etc. e dá a Santa Cruz um teatro da melhor qualidade e numa média impressionante de um espetáculo de dois em dois meses. Em 1938, ingressa no teatro profissional como galã da Cia. Procópio Ferreira. [...] Mas em sua terra, André havia, mais que tudo, *plantado amor pelo teatro* entre as famílias e principalmente entre os jovens da época. Famílias que passaram a freqüentar com assiduidade todos os teatros da cidade grande (SANTIAGO, 1996, p.9 - grifo do autor).

Com a formação deste corpo cênico André Villon conseguia atingir o público em duas frentes: uma, fazendo com que as plateias da Zona Oeste assistissem em Santa Cruz montagens de espetáculos que faziam sucesso no centro da cidade; outra, estimulando que aquelas pessoas que possuíssem meios se deslocassem para assistir as montagens profissionais nos grandes teatros. Mas, além deste processo de formação de plateia, o corpo cênico do Procópio Ferreira (que após sua profissionalização e conseqüente afastamento passou a se chamar corpo cênico André Villon) também formou atores e atrizes profissionais como Auristela Araújo que, responsável pela direção dos espetáculos infantis e atriz do já corpo cênico André Villon integrou, desde 1941, o grupo “Os Comediantes” e estava no primeiro elenco de uma das mais emblemáticas montagens do teatro nacional: *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, na histórica montagem dirigida por Ziembinski, em 1943, onde viveu a Madame Clecy. Auristela Araújo integrou Os Comediantes até 1945, quando trabalhou com Mario Brasini no grupo “Amigos do Teatro” e, no mesmo ano, foi contratada pela Companhia de Procópio Ferreira, onde ficou até, 1946.

Em 1947, além de integrar o “Teatro de Câmara”, retornou a Os Comediantes para uma nova montagem de “Vestido de Noiva”, (Anexo 06). Participou da montagem “É fogo na bica”, com Costinha e Ankito em 1957 e da Companhia Brasileira de Revistas, gerida por Pepa Ruiz em 1958 e 1959.

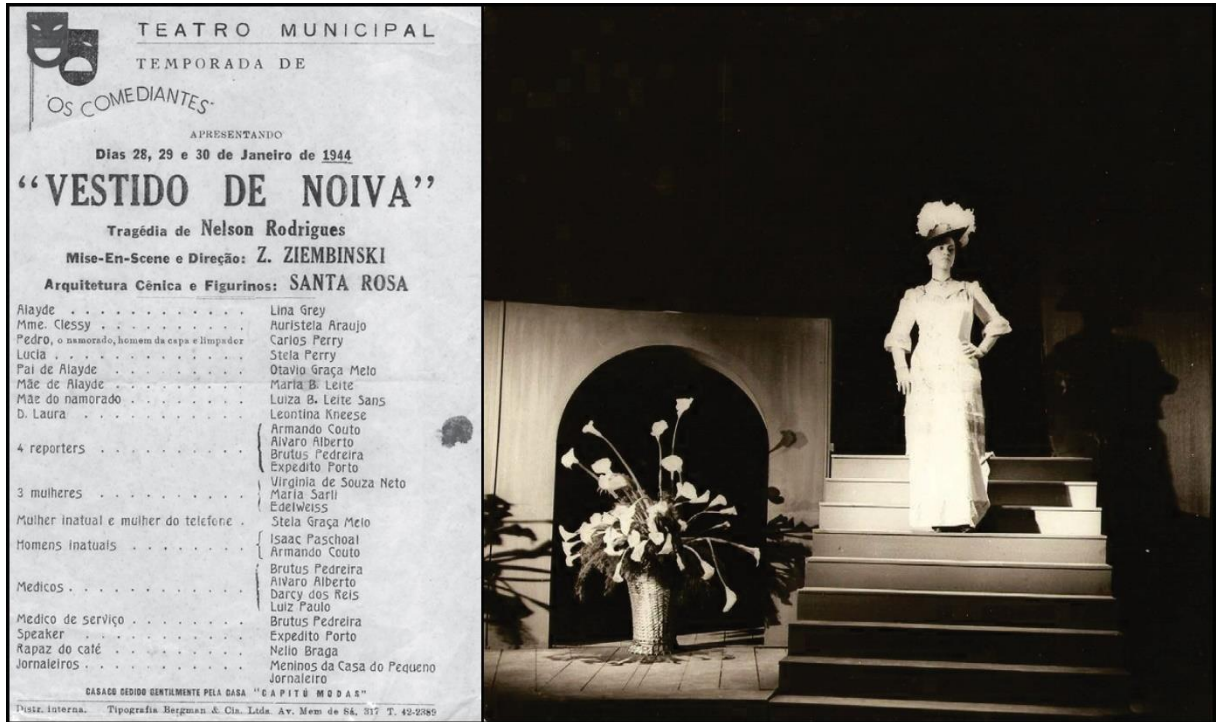


Imagem 19: Programa³² da primeira montagem de “Vestido de noiva”, de Néelson Rodrigues, de 1943³³ e Foto de Auristela Araújo como Madame Cleci - Acervo CEDOC/Funarte

Com a profissionalização de André Villon e seu ingresso no “metiê” teatral, as investidas a favor do Grêmio Procópio Ferreira tornaram-se mais vultosas. Em 1947, durante uma campanha que foi realizada para angariar fundos para a construção da sede definitiva, Luiz Iglesias, um dos mais influentes homens de teatro daquele momento e diretor da Companhia *Eva e seus artistas*, da qual André Villon era o galã, escreveu no jornal *A Manhã* de 27 de fevereiro o texto *Santa Cruz e o teatro* (Anexo 07), um registro histórico da visibilidade que André Villon conquistava pra Santa Cruz através do prestígio atingido como profissional. Iglesias apresenta locais e costumes dos jovens de Santa Cruz, que lhes foram apresentados pelo amigo:

E Santa Cruz, com direitos adquiridos, entrou na “ordem do dia” da gente do teatro. Onde estava André, o assunto era Santa Cruz. Todos os profissionais da ribalta, que ainda não conheciam a deliciosa terra do querido galã, ficaram sabendo que, por lá, existia um largo chamado “o largo do Bodegão”; que a “turma” do seu tempo era terrível; [...] enfim, a gente de teatro ficou conhecendo Santa Cruz melhor, talvez, do que os seus próprios habitantes. As anedotas do Chuchu! As “gazetas” na praia de Sepetiba! Os idílios, sob o luar, atrás da igreja branca! Tudo (IGLEZIAS, 1947, p.5)!

³² Fonte: Blog *Me leva, que eu vou...* disponível em:

<https://melevaqueeuvoou.tumblr.com/post/28476287185/vestido-de-noiva-nelson-rodrigues-carmen> - Acesso em 07 de março de 2022.

³³ Embora o programa seja registro das apresentações realizadas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1944, é a mesma montagem da estreia e exatamente o mesmo elenco.

Iglesias também reiterava a paixão pelo teatro na população da Santa Cruz daquele tempo, tratando, inclusive, das idas ao centro da cidade para assistir aos espetáculos profissionais relatadas por José Aníbal Santiago:

E a gente da ribalta passou a figurar, também, na “ordem do dia” dos santacruzenses. Enquanto a rapaziada dos subúrbios adjacentes, Campo Grande, Mangaratiba, Madureira, etc., só falam de danças e festas, a rapaziada de Santa Cruz ficava horas inteiras, nas calçadas, até à madrugada, falando de teatro. Aos sábados, alguns enfrentavam hora e meia de “expresso” para assistir ao espetáculo mais convidativo (idem).

Apesar de anexar Madureira à Zona Oeste, e afirmar que os espetáculos do centro seriam mais “convidativos”, Iglesias demonstra um conhecimento real sobre a história do Clube:

Nesse ambiente de verdadeiro entusiasmo pelo teatro nacional, nasceu, em Santa Cruz, um grêmio dramático. Ivan Villon, irmão de André, Natal, Chuchú, toda a rapaziada, pronta para quaisquer sacrifícios, fundou o seu grupo de amadores. O Grêmio Dramático Procópio Ferreira dispôs-se a tudo. Improvisou um palco onde lhe foi possível. Até um vasto galinheiro foi transformado num pitoresco teatro ao ar livre. O Grêmio resistiu a todas as crises. E, de repente, aquela plêiade de rapazes decididos, amantes fervorosos de teatro, resolveu construir a sua sede, o seu teatro, com todas as comodidades de um teatro profissional. Iniciou-se a campanha financeira para a grande “arrancada” (ibdem).

Parte desta arrancada para a construção da sede do Grêmio Procópio Ferreira foi a venda de cotas de associados para a compra do terreno.



Imagem 20: Marca do Grêmio Procópio Ferreira / Cota vendida em 1936 para a compra do terreno onde seria construída a sede definitiva - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon

Já encerrando a coluna, Luiz Iglesias atesta o esforço de André Villon no sentido de levar à Santa Cruz o teatro profissional do Rio de Janeiro:

André usou de seu prestígio e da simpatia que desfrutava no ambiente teatral. Conseguiu levar à velha sede do Grêmio a companhia "Eva e seus Artistas" para representar "Colégio Interno". Tôda a receita reverteu em favor dos cofres sociais: cêrca de dez mil cruzeiros. Com êsse início de capital as obras começaram. Depois de Eva, Santa Cruz aplaudiu Vicente Celestino, Muraro e outros artistas que não tiveram dúvida em colaborar com aquela obra simpática (ibidem - grifo meu).

A apresentação de *Colégio interno* no Grêmio Procópio Ferreira a que Iglesias se referiu, ocorreu em um domingo, dia 17 de fevereiro de 1946 e é um marco daquele momento, pois levar uma companhia da expressão de Eva e seus Artistas, uma das maiores daquela época, para fazer uma apresentação não só em favor do Grêmio Procópio Ferreira, mas em suas dependências, em Santa Cruz, era algo de um ineditismo absoluto ou, como diz a nota do diário de Notícias: um grande serviço ao teatro.



Imagem 21: Diário de Notícias de 17 de fevereiro de 1946 - Acervo Biblioteca Nacional

Em 1947 a companhia Eva e seus artistas voltou a apoiar a causa das obras do Grêmio com duas apresentações no Teatro Serrador e toda a renda sendo revertida para a instituição, em 06 de agosto foi apresentada *A pupila dos meus olhos*, de Joracy Camargo (Anexo 08) e,

no dia 07, *Se eu quizesse*, de Paul Gerald e Spetzer.

Já em 1948, André Villon realizou, talvez, sua maior façanha no sentido de levar apresentações de grande relevância para o Grêmio Procópio Ferreira: conseguiu que seu padrinho, o maior e mais prestigiado ator do teatro nacional, àquela época, e que dava nome ao teatro construído por André e seus amigos em Santa Cruz, levasse para a Zona Rural o espetáculo “Lady Godiva”, de Guilherme Figueiredo, um grande sucesso que estava em cartaz no teatro Serrador. Este episódio tem uma característica bastante peculiar que foi apresentada em minha dissertação de mestrado narrada pelas sobrinhas de André Villon, as Sras. Ivanita e Ivone Gil Villon, onde elas contam como a recepção do público de Santa Cruz chamou a atenção de todo o elenco e, especialmente, de Procópio Ferreira que, segundo elas, atuava de forma tão intensa que levou Guilherme Figueiredo, que acompanhava o espetáculo, a procurar Procópio no intervalo:

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”. (VILLON *in* TELLES, 2018, p.124)

Esta influência do público no resultado do espetáculo daquela noite também chamou a atenção do crítico Bandeira Duarte que acompanhava a comitiva que foi à Santa Cruz e descreveu com detalhes no Diário da Noite de 03 de dezembro daquele ano, onde ele afirma: “nunca vi Lady Godiva tão bem representada pelos seus criadores” (DUARTE, 1948. p.9). Duarte considera que esta apresentação foi uma espécie de “nova estreia” do espetáculo e diz que “a obra de Guilherme Figueiredo só se realizou plenamente como peça, naquele palco distante e já ilustre, graças à inteligência e ao bom gosto da platéia de Santa Cruz, ao respeito religioso com que ali se cultua e se exalta o teatro” (idem).

Rodolpho Mayer também foi um dos grandes de seu tempo a se apresentar em Santa Cruz para auxiliar nas obras do Grêmio Procópio Ferreira, em 1950 com *Vigilante de sonhos*, de Pedro Bloch (Anexo 09) e, como não poderia deixar de ser, sempre que produzia seus próprios espetáculos André Villon realizava apresentações em seu Grêmio Procópio Ferreira. Também Dayse Lucidi, amiga de André Villon, com quem atuou em diversos espetáculos como *Mulher Zero Quilômetro*, de Edgar G. Alves (Anexo 10) e integrou algumas das companhias criadas e geridas pelo ator, também tinha memória sobre um público diferenciado que se encontrava em Santa Cruz: “Fui várias vezes lá em Santa Cruz, lá naquele teatro, a gente representava lá também. [...] era muito bom lá... *O público era muito bom lá,*

representar pra eles, sabe? Valia a pena” (LUCIDI, 2016 in TELLES, 2018 - grifo meu).



Imagem 22: Diário da Noite, 03 de dezembro de 1948, p. 9 - Acervo Biblioteca Nacional

As ações de André Villon e o Grupo dos Treze no Grêmio Procópio Ferreira foram de tal forma relevantes para Santa Cruz que, ainda hoje, existe uma espécie de memória coletiva do tempo em que o bairro integrou o “circuito de espetáculos do Rio de Janeiro”, mas não foi bem assim, os espetáculos que foram até lá o fizeram por amizade a André Villon e de maneira absolutamente afetiva. Não havia uma estrutura de produção, uma articulação institucional e, nem mesmo, um teatro com condições técnicas para receber os espetáculos que lá se apresentaram. Daí, talvez, a gana de Procópio Ferreira em *Lady Godiva*; Daí, talvez, a sensação de Dayse Lucidi que, além de tudo, lembrava emocionada de como eles iam a Santa Cruz em divertidas viagens no fusca de André.

Fato é que este tempo passou e sua memória, trazida pelos que o viveram, cada vez mais se esvai na poeira do tempo. Eu mesmo, como integrante do Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA, subi diversas vezes ao palco daquele Grêmio Procópio Ferreira, nas décadas de 1980 e 1990, sem a menor ideia da história contida naquele espaço, um lugar de arte e cultura, retrato de seu tempo com seus acertos, preconceitos e crises, fruto de uma sociedade que se

desrespeita e esquece, permitindo a escrita de uma triste linha do tempo que, invariavelmente, conduz ao ocaso sugerido por Luiz Vaz. E o ocaso do Grêmio Procópio Ferreira se deu através de um leilão em 1995 que encerrou, definitivamente, suas atividades culturais:

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” (TELLES, 2018, p.82).



Imagem 23: Grêmio Procópio Ferreira: Foto 01 - Corpo Cênico André Villon, na década de 1960 - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon; Foto 02 - Elenco Teatral Amantes da Arte, ETAA - na década de 1990 - Acervo ETAA; Foto 03 - O palco transformado em sala de luta da academia Konnen, nos anos 2000 - Acervo do autor ; Foto 04 - atualmente, sendo utilizado como estacionamento - Google Street view.

E, como se não bastasse o descaso e a negociata, agora, em 03 de junho de 2022, os jornais O Globo (Anexo 11) e O Dia, anunciaram o estouro de um bingo clandestino em Santa Cruz, na atiga Academia Konnen, ou seja, no Grêmio Procópio Ferreira. Segundo O Dia, em matéria intitulada *Polícia interdita um dos maiores bingos clandestinos da Zona Oeste do Rio*:

Agentes do 27º BPM (Santa Cruz) estouraram, no início da madrugada desta sexta-feira (3), um dos maiores bingos clandestinos em funcionamento da Zona Oeste, localizado em Santa Cruz. No local foram apreendidas 81 máquinas de jogos de azar, 36 computadores, 32 carcaças de máquinas caça níquel e R\$ 5.940,00 em espécie. Cerca de 60 pessoas estavam no local no momento da ação. A operação tinha como objetivo coibir ações criminosas na área. De acordo com as investigações, o local, na Rua Dom Pedro I, estaria funcionando há mais de uma década. A ocorrência foi encaminhada à 36ª DP (Santa Cruz) para apreciação da autoridade policial (O DIA, 2022).



Imagem 24: O palco, o salão e a varanda do Grêmio Procópio Ferreira transformados em bingo clandestino -
Fonte: odia.ig.com.br³⁴ em 04/06/2022

II.2 - WALDIR ONOFRE E O CINEMA DO POVO



Imagem 25: Fotos sem data do ator - Acervo: Biblioteca Nacional

*Eu sou de Campo Grande.
Eu faço é aqui em Campo Grande.
O que eu tenho hoje é graças a Campo Grande.
A fama se faz na sua região, no seu lugar.*

Waldir Onofre

No extremo oposto da sociedade que gerou André Villon nasceu Waldir Onofre. Negro, neto de escravos libertos e que muito cedo se viu obrigado a suportar o legado da escravidão. Segundo seu filho, Carlos Onofre³⁵, por ser o primogênito, ao nascimento de cada um de seus irmãos Waldir tinha a missão de anunciar à vizinhança a chegada de um novo membro da família: “Patrão, em nossa humilde casa nasceu mais um cativo para vossa serventia” (CARLOS, 2019, p.3).

³⁴ Disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2022/06/6415931-policia-interdita-um-dos-maiores-bingos-clandestinos-da-zona-oeste-do-rio.html?foto=3> – Acesso em: 04/06/2022

³⁵ Que, aqui, citarei como CARLOS para não dificultar a leitura criando dúvidas entre o pesquisador e o artista, seu pai.

Não aprendeu a ser de casa, a ser sem dureza. Aprendeu a lutar. Carlos Couto, seu pai, roceiro e doceiro morreu cedo, aos 43 anos e deixou a família nas mãos do menino de treze que, desde os sete percorria as ruas de Campo Grande, bairro onde nasceu, vendendo cocada e pastel. Em seu artigo *Pioneirismo de Waldir Onofre* Carlos Onofre conta que cuidar dos irmãos foi o máximo do altruísmo a que se permitiu: “sua esposa, e filhos de fato, não receberam os mesmos cuidados. Waldir vivia uma gradação artística, que [...] a família tornou-se interposição como obstáculo à sua evolução” (CARLOS, 2019, p.3).

Não vai muito distante - e ainda nem é passado - o formato patriarcal das famílias que se estruturavam (ou desestruturavam) em torno de um homem que, sem tempo para relações afetivas, fazia do trabalho a razão de sua vida e dispensava os cuidados caseiros e os encontros sensíveis. Basicamente este provedor tinha duas obrigações fundamentais: a produção do sustento, o que Waldir fazia desde menino; e a preservação da espécie, que pode ser identificada no próprio Carlos Onofre, primeiro filho homem do ator e que recebeu o nome do avô paterno.

E assim fez Waldir, dedicou-se ao trabalho do início ao fim. Ainda muito novo, o menino que vendia codadas na porta dos cinemas e dos circos acabou, como manda a tradição dos bons palhaços, sendo empurrado para dentro do picadeiro:

Eram muito comuns, naquela época, os circos poeira se instalarem nos bairros periféricos e, acabavam fazendo uma temporada. Waldir adorava os palhaços, estava sempre ali para vender suas guloseimas. E sua natureza cômica era abastecida naquele picadeiro. Sentia-se em casa! Quando dentro do circo, estava sempre curioso ao lado dos palhaços. Então, percebeu que podia colaborar de algum jeito, e sempre na ausência de algum deles, vestia-se comicamente e ia fazer palhaçada com a trupe do circo. Usava varias vozes, virava cambalhotas, atrapalhava propositalmente os palhaços... E ali se faz a sintonia, naquele exato instante: nasce o artista que entra na pele da personagem, é ali que a ilusão faz papel de criador importante (idem, p.4).

E aquele palhacinho nunca mais parou. No mesmo trabalho Carlos traz uma entrevista onde Waldir comenta sobre seu começo investigando teatro e cinema. Determinado a conseguir seu objetivo de se tornar um artista profissional, o menino negro da Zona Oeste desafiou todas as probabilidades e seguiu em direção da realização de seu sonho:

Desde garoto eu gostava de cinema. E eu costumava ler revistas que falavam da vida dos artistas. Um dia, li, na Mecânica Popular, o anúncio do Instituto de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood. Escrevi para lá, e fiz o curso, que era em espanhol [...] cinematografia, roteiro, som... (...) Aí, peguei roteiro, argumento e fiquei só nisso. E senti: “Opa, é por aqui!”, aprendi toda técnica de escrever para

cinema nesse curso. Depois eu estudei Arte Dramática [...] na radionovela. Lá encontrei o Procópio Mariano e o Jorge Coutinho, resolvemos fazer teatro. Fomos para o Conservatório Nacional de Teatro. Tinham-nos dito que lá havia um camarada, um assistente, o João Bethencourt, que deixava a gente assistir as aulas. E ficamos por lá. Depois pintou “Cinco Vezes Favela”, e fomos para o CPC da UNE. Fizemos cursos de aperfeiçoamento. Depois surgiu um curso de cinema e engrenamos pelo cinema (ONOFRE *in* CARLOS, 2019, p.18).

Em documentário que realizou em 2013 durante seu curso de cinema na Universidade Estácio de Sá, Carlos Onofre comenta como foi este encontro com João Bethencourt:

Ele começou a frequentar aulas do curso de teatro de João Bethencourt, que inclusive era meu padrinho. [...] E as aulas eles assistiam pela janela né, do curso [...] E aí o João Bethencourt sempre via eles ali: Waldir Onofre, Jorge Coutinho e Procópio Mariano, era o trio. [...] E João Bethencourt de tanto ver aqueles três negros ali na janela, convidou pra participar. [...] Fizeram as aulas com João Bethencourt, curso integral e sem precisar pagar. Foi aí que ele deslanchou no teatro. [...] Começou a participar de peças de teatro com João Bethencourt. (CARLOS, 2013).

Profissionalmente estreou no teatro Maison de France em 15 de março de 1961 com a montagem de “O Contato”, de Jack Gelber com direção de Jack Brown, atuando ao lado de Adriano Reys, Procópio Mariano, Sergio Viotti, Roberto de Cleto e Ivan de Souza. Daí em diante construiu um currículo sólido e respeitável, trabalhando continuamente em teatro cinema e televisão. Em 1962 se apresentou para o cinema protagonizando o episódio “Zé da Cachorra”, sob a direção de Miguel Borges, no longa “Cinco vezes favela”.



Imagem 26: Telas de abertura do episódio “Zé da Cachorra”, de Miguel Borges, no longa *Cinco vezes favela*, de 1962 - Acervo Canal Brasil

Com João Bethencourt fez “Mister Sexo ou a ilha de circe”, com texto e direção do próprio Bethencourt e produção de Rubens Corrêa e Ivan Albuquerque, em 1964; Atuou ainda nos filmes: “Ganga Zumba, Rei dos Palmares”, de Cacá Diegues e participou de “Os Azeredos mais os Benevides”, de Vianinha, espetáculo que inaugurou o teatro do CPC, o Centro Popular de Cultura da UNE. Em “Canalha em Crise”, de Miguel Borges em 1965,

além de atuar também foi assistente de direção. Em 1966 estava no espetáculo “Memórias de um sargento de milícias”, adaptado da obra de Manoel Antonio de Almeida por Millôr Fernandes e dirigido por Geraldo Queiroz, em quinze apresentações abertas no Largo do Boticário, no Cosme Velho, em uma ação do governo do Estado.

No longa de 1967, “Perpétuo contra o Esquadrão da Morte”, também de Miguel Borges viveu o vilão Cara de Cavalo. Em 1968, depois de participar de “Maria Bonita, Rainha do Cangaço”, também de Miguel Borges realizou, junto de Nildo Parente, Léa Bulcão e Renato Coutinho, uma excursão pelo país apresentando leituras dramatizadas dos textos norte-americanos *Dança lenta no local do crime*, de William Hanley, *O tigre*, de Murray Schisgal e *A hora da verdade*, de Lewis John Carlino, em uma iniciativa do Departamento Cultural da Embaixada dos Estados Unidos sob a direção de João Bethencourt.



Imagem 27: Diário de Notícias de 31 maio de 1968 - Acervo Biblioteca Nacional

Em 1973 estava no elenco de “Toda nudez será castigada”, de Arnaldo Jabor, com Darlene Glória e Paulo Porto, “Jesuíno Brillhante”, de William Cobbeti e “Sagarana, o duelo”,

de Paulo Thiago. Ao longo de sua carreira como ator fez quase trinta filmes, além dos já citados podemos trazer ainda “Marcados para viver”, de 1976, dirigido por Maria do Rosário, “O Homem da Capa Preta”, de 1986, com direção de Sérgio Resende, “Memórias do Cárcere”, de 1984, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, no qual também era responsável pela preparação e direção da figuração, “Mauá: O Imperador e o Rei”, também de Sérgio Resende em 1999.

Paralelo a seu trabalho de ator e cineasta sempre manteve sua oficina de teatro em Campo Grande, iniciada em 1966 numa parceria com a Escola Técnica Afonso Celso. Desde sua morte até hoje, seu filho Carlos dá continuidade a este projeto, interrompido pela pandemia de Covid-19.

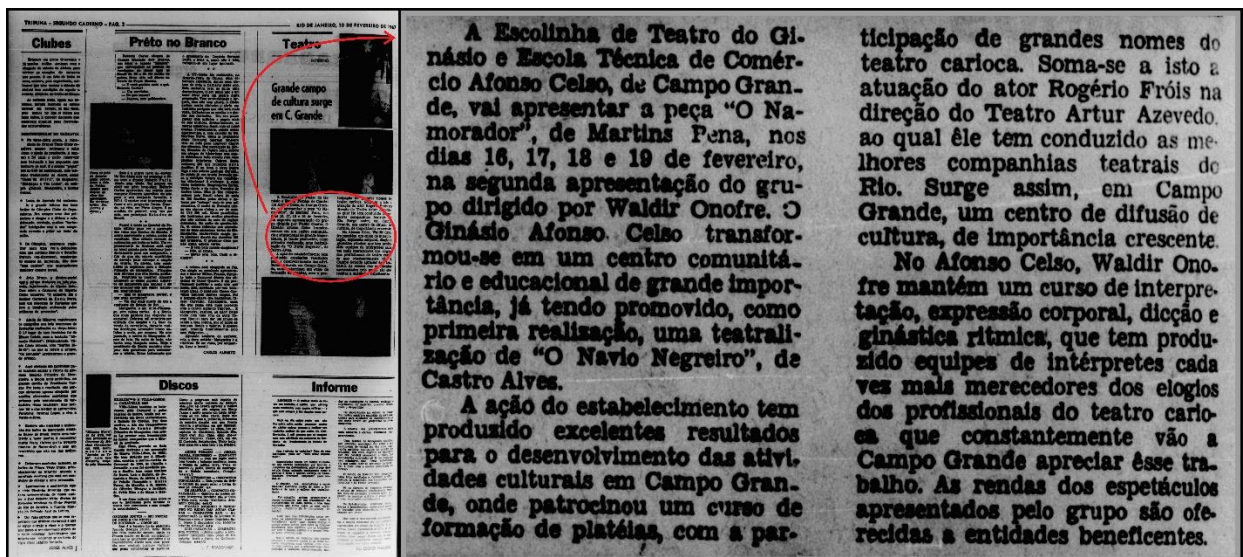


Imagem 28: Página 2 do Segundo Caderno do jornal *Tribuna*, de 10 de fevereiro de 1967 - Acervo Biblioteca Nacional

Em 1969 integrou o elenco do longa “7 homens vivos ou mortos”, de Léo Cordeiro e o clássico “Macunaíma”, de Joaquim Pedro de Andrade. Em 1970 participou de “Os senhores da terra”, de Paulo Thiago, filme que foi indicado pela Comissão de Seleção de Filmes Nacionais para representar o Brasil no Festival Internacional Cinematográfico de Karlovy-Vary, na República Checa, à época, Checoslováquia. Foi o grande vencedor do festival, recebendo o Globo de Cristal de melhor filme pela crítica internacional. Em 1971 integrou o elenco de “O homem que deve morrer”, uma das mais longas novelas da história da teledramaturgia da TV Globo, onde também participou do seriado “Plantão de polícia”, em 1979. No cinema, seu último trabalho foi “O que é isso, companheiro”, de Bruno Barreto em 1997.

Mas foi em 1975 que aquele técnico em eletrônica, ator e professor de teatro conseguiu realizar a sua maior façanha: colocou a Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente Campo Grande, no tapete vermelho do Festival Internacional de Gramado. Seu longa-metragem *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* produzido por Nelson Pereira dos Santos e totalmente rodado na Zona Oeste foi indicado a melhor filme³⁶ e deu a Paulo Cesar Pereiro o Kikito de melhor ator coadjuvante.

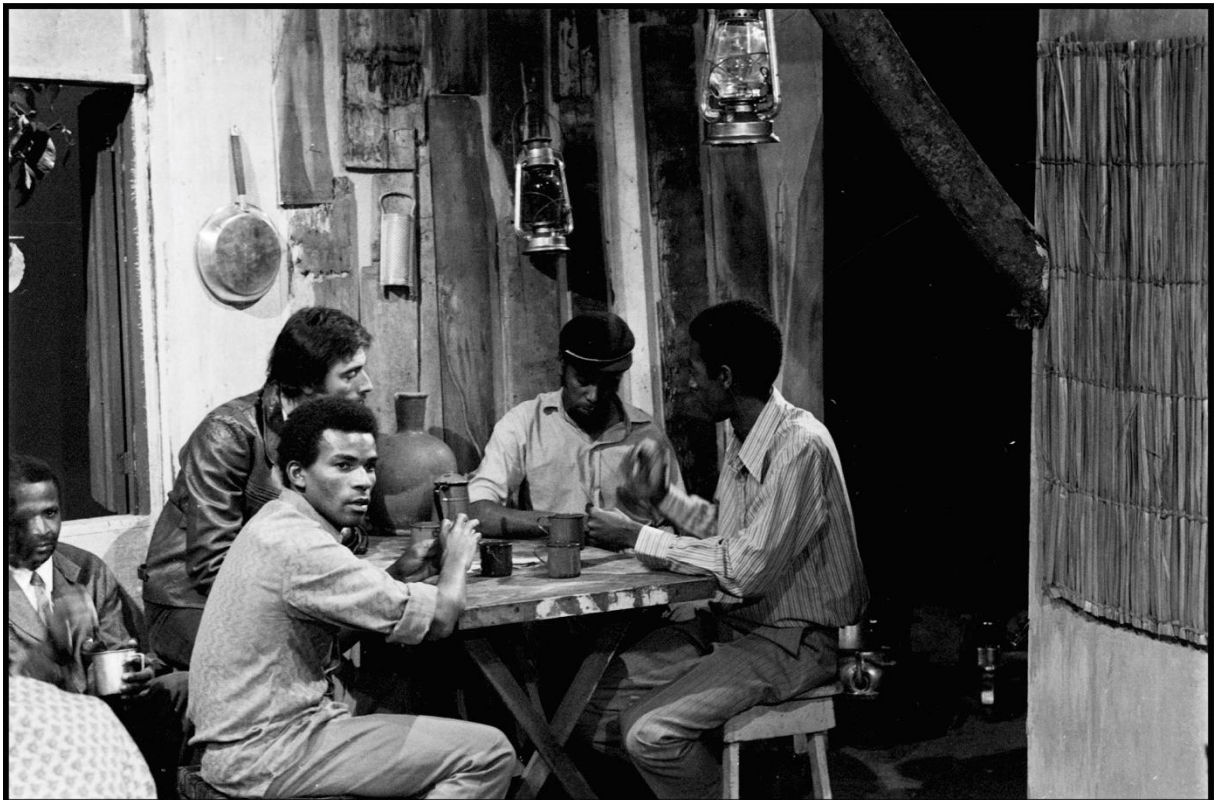


Imagem 29: “O homem que deve morrer”, de Janete Clair. Em cena, com Waldir Onofre (de boné) conseguimos identificar Paulo Araújo (com a jaqueta de couro) e Antônio Pitanga (em primeiro plano, sentado à esquerda da mesa) - Acervo Memória Globo

Conseguimos identificar com certeza 36 filmes nacionais lançados naquele ano de 1975. Este número deve ser maior visto que não incluí aqui filmes em que diferentes fontes apontavam datas divergentes como *Os condenados*, de Zelito Viana, que gerou ocorrências com lançamento em 1973, 1974 e 1975; ou *Kung Fu contra as bonecas* que segundo diferentes fontes pode ter sido lançado em 1975 ou em 1976. Foram listados apenas os filmes que não apresentaram nenhuma variação entre as diferentes fontes pesquisadas mas, de toda forma, esta lista já serve para ilustrar a importância do feito de Waldir Onofre que

³⁶ Junto com *O casamento*, de Arnaldo Jabor, *Lição de amor*, de Eduardo Escorel e o vencedor *O predileto*, de Roberto Palmari.

conseguiu, inclusive, superar tanto nomes que já eram respeitados àquela época, quanto outros que viriam a ocupar um lugar que nunca lhe foi permitido. Eis a lista:

Quadro 05
Filmes nacionais de 1965

TÍTULO	ROTEIRO	DIREÇÃO
<i>As aventuras amrosas de um padeiro</i>	Waldir Onofre	
<i>A carne</i>	José Marreco	Antonio Calmon e Isabel Câmara
<i>A extorsão</i>	Flávio R. Tambellini	Rubem Fonseca
<i>A lenda de Ubirajara</i>	André Luiz Oliveira	Mario Arumani, Antônio Castor e André Luiz Oliveira
<i>A mulher do desejo</i>	Carlos Hugo Christensen	Carlos Hugo Christensen e Orígenes Lessa
<i>Ana, a libertina</i>	Alberto Salvá	
<i>À sombra da violência</i>	J. Figueira Gama	
<i>Aventuras d'um detetive português</i>	Stefan Wohl	
<i>Cada um dá o que tem</i>	Adriano Stuart, John Herbert e Silvio de Abreu	Marcos Rey, Adriano Stuart, Sérgio Jockyman e Silvio de Abreu
<i>Claro</i>	Glauber Rocha	
<i>Com as calças na mão</i>	Carlo Mossy	Reginaldo Reis Menezes, Carlo Mossy e Sanin Cherques
<i>Efígênia da tudo que tem</i>	Olivier Perroy	Carlos Alberto da Nóbrega
<i>Enigma para demônios</i>	Carlos Hugo Christensen	
<i>Eu dou o que ela gosta</i>	Braz Chediak	Sindoval Aguiar
<i>Guerra conjugal</i>	Joaquim Pedro de Andrade	
<i>Ipanema, adeus</i>	Paulo Roberto Martins	
<i>Jeca contra o capeta</i>	Pio Zamuner	
<i>Lição de amor</i>	Eduardo Escorel	Eduardo Escorel e Eduardo Coutinho
<i>Lilium M: confissões amorosas</i>	Carlos Reichembach	
<i>Lucíola, o anjo pecador</i>	Alfredo Sternheim	
<i>Nem os bruxos escapam</i>	Valdi Ercolani	
<i>Nós, os canalhas</i>	Jece Valadão	
<i>Núpcias vermelhas</i>	J. Marreco	
<i>O casal</i>	Daniel Filho	Oduvaldo Vianna Filho e Daniel Filho
<i>O desejo</i>	Walter Hugo Khouri	
<i>O dia em que o santo pecou</i>	Claudio Cunha	Benedito Ruy Barbosa
<i>O esquadrão da morte</i>	Carlos Imperial	
<i>O monstro de Santa Teresa</i>	William Cobbett	William Cobbett e Josué Montello
<i>O predileto</i>	Roberto Palmari	Roberto Palmari e Roberto Santos
<i>O rei da noite</i>	Hector Babenco	Hector Babenco e Orlando Senna
<i>O roubo das calcinhas</i>	Sindoval Aguiar e Braz Chediak	Sindoval Aguiar, Braz Chediak, Hugo Bidet, Ênio Gonçalves e Cecil Thiré
<i>Os pilantras da noite</i>	Tony Vieira	Rajá de Aragão
<i>O super manso</i>	Ary Fernandes	Ary Fernandes e Marcos Rey
<i>Quando as mulheres querem provas</i>	Cláudio MacDowell	Talita Valle
<i>Quem tem medo de lobisomem?</i>	Reginaldo Faria	
<i>Simbad, o marujo trapalhão</i>	J. B. Tanko	

Elaborado pelo autor a partir de fontes diversas

Dos trinta e seis diretores desta lista, além de ser o único negro, Waldir Onofre também foi o único que não conseguiu realizar um novo filme. Embora tenha conseguido “furar o quebra-mar” e entrar no mapa do cinema nacional com *As aventuras amorosas de um padeiro*, por algum motivo, ele não conseguiu continuar.

Com “As Aventuras Amorosas de um Padeiro” Waldir, provavelmente, se tornou apenas o terceiro cineasta negro do Brasil a entrar no chamado “circuito”, tendo sido o segundo a dirigir um filme de longa metragem. Antes dele, Odilon Lopez havia realizado no Rio Grande do Sul o longa “Um é pouco, dois é bom” de 1970 (Anexo 12) e, em 1973 no Rio de Janeiro, Zózimo Bulbul lançou seu curta *Alma no olho* (Anexo 13) que é considerado por muitos o grande marco da fundação do cinema negro no Brasil. Mas Waldir Onofre, com certeza, foi o primeiro diretor negro a ter um filme indicado em Gramado e, talvez por isso, seja apontado por alguns pesquisadores como nosso primeiro cineasta negro. Em um documentário de 2013 realizado por Carlos Onofre, Zezé Motta fala da surpresa do surgimento de um cineasta vindo de uma região tão excluída como a Zona Oeste :

De repente, aparece um talento como Waldir Onofre, na Zona Oeste e num filme muito bom, premiado, etc. Nos chamou a atenção de que a Zona Oeste não era blindada pelo cinema, não era blindada pelo teatro, enfim... [...] não era incluída com a mesma... com o mesmo... não tinha o mesmo espaço que outras... outros espaços, enfim... que os... que a Zona Sul (MOTTA, 2013).



Imagem 30: Cartaz do Filme *As aventuras amorosas de um padeiro* - Acervo Biblioteca Nacional

A estranheza da situação de se ter um negro na direção de um longa pôde ser percebida, por exemplo, na coluna *Periscópio* do Diário de Notícias de 11 de março de 1975, que anunciava o retorno da atriz Maria do Rosário como colunista do jornal depois de participar do filme “do qual ela é a estrela principal. O filme é dirigido por Waldir Onofre, o primeiro diretor *colored* (e de grande talento) do país” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1975, p5 - grifo do autor).

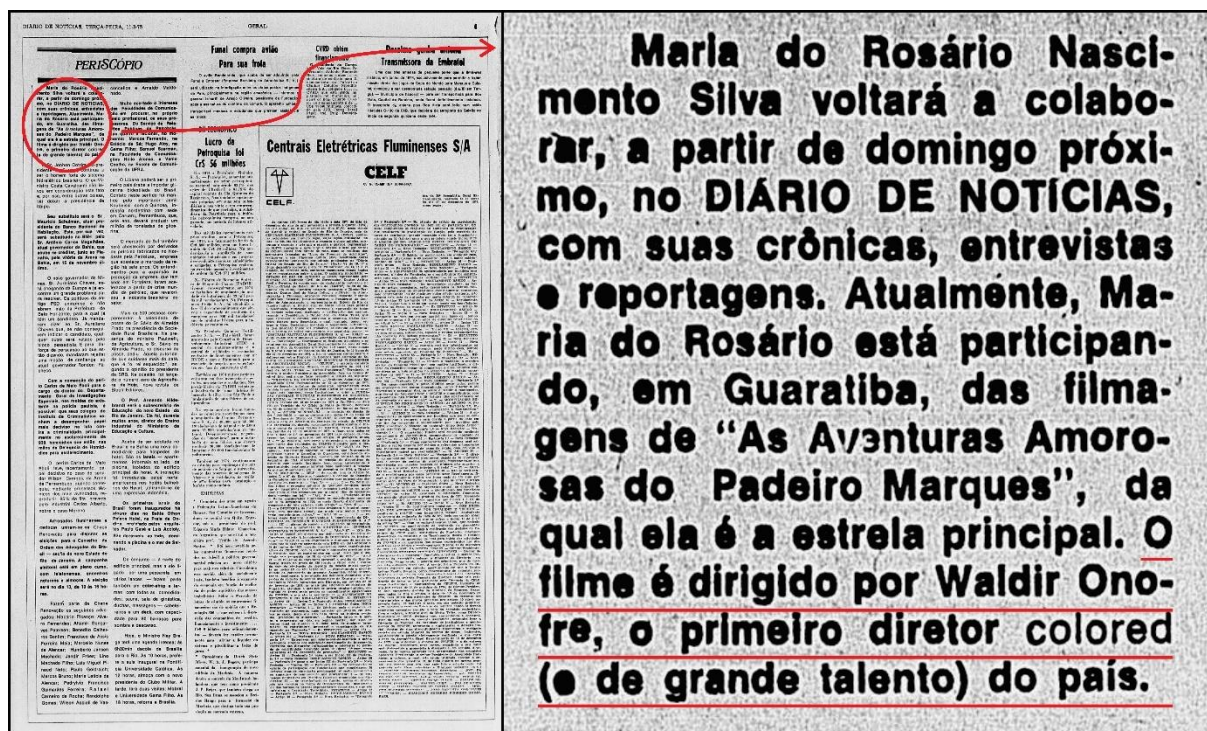


Imagem 31: Diário de notícias de 11 de março de 1975 - Acervo Biblioteca Nacional

Também a *Tribuna da Imprensa* em 14 de janeiro de 1976 (Anexo 14), ao anunciar os indicados ao Kikito de melhor filme em Gramado, em sua coluna *Síntese* não se fez de rogada e registrou que *As aventuras amorosas de um padeiro* era a “estrela diretorial do ator negro Waldir Onofre” (TRIBUNA DA IMPRENSA, 1976, p.10). Mas o fato é que não podiam mais ignorar a chegada daquele diretor negro e suburbano que resolveu falar de sua gente. Waldir Onofre, o preto neto de libertos havia inscrito, com suas próprias mãos, seu nome na cinematografia nacional.

Tanto que neste ano de 1976, ano da premiação em Gramado dos filmes lançados em 75, o Caderno B do Jornal do Brasil de 17 de setembro trazia em duas páginas uma matéria intitulada “Cinema brasileiro, do corte à asfixia”. Ali, ao expor a censura e os filmes estrangeiros como pontos importantes no impedimento do desenvolvimento do cinema

nacional, a matéria apresentava o depoimento de diretores que considerava relevantes naquele momento no Brasil: Leon Hirszman, João Batista de Andrade, Arnaldo Jabor, Luis Fernando Goulart, David Neves, Francisco Ramalho Júnior, Joaquim Pedro de Andrade, Eduardo Coutinho, Roberto Santos, Eduardo Escorel, Luis Carlos Barreto e Waldir Onofre.



Imagem 32: Páginas 04 e 05 do Caderno B do Jornal do Brasil de 17 de setembro de 1976

Nesta matéria, ao afirmar que a censura atuava de forma rigorosa com os produtos nacionais enquanto era permissiva com os filmes estrangeiros, Waldir Onofre argumentava que: “As crianças, em casa, estão diante de perseguições policiais, mortes e guerras, enquanto nas salas de espetáculos o falso moralismo e o impedimento da discussão de problemas nacionais orientam o lápis vermelho dos censores (ONOFRE, 1976, p.5)”. De fato, “As aventuras amorosas de um padeiro” discute questões nacionais ambientadas no subúrbio do Rio de Janeiro.

O filme foi totalmente rodado na Zona Oeste, com locações em Campo Grande (Anexo 15), Sepetiba (Anexo 16) e Pedra de Guaratiba (Anexo 17) e, dentre tantos questionamentos denuncia, por exemplo, a falta de oportunidades para atores negros, na fala de Saul (Haroldo de Oliveira) que, artista negro, vive a angústia de não poder fazer Hamlet e tripudia os personagens reservados aos artistas negros: “eu também já transei uma de teatro amador. Sinceramente, eu já fui jardineiro, copeiro, leiteiro, tudo eiro” (ONOFRE, 1975).

Na esteira do *Belle de Jour*, de Luis Buñuel de 1967, Waldir apresenta uma mulher protagonista, Ritinha (Maria do Rosário) que se permite viver seus desejos e fantasias sexuais (Anexo 18). Recém casada com Mário (Ivan Setta), um típico machista da época,

Ritinha questiona a instituição casamento e declara que não queria ter se casado. Seguindo o conselho das amigas, que afirmam que ter um amante é a única forma de manter o casamento em ordem, Ritinha inicia um romance com o português Marques (Paulo Cesar Pereio) que, muito rapidamente, se revela outro machista. Ritinha o abandona e passa a se relacionar com Saul, (Haroldo de Oliveira). Com ciúmes do novo amante, Marques organiza um flagrante para que o marido surpreenda Ritinha com o artista.

Waldir Onofre entrega um filme que retrata a Zona Oeste do Rio de Janeiro, como pano de fundo para questões universais. Ele faz uma inversão do lugar comum, colocando uma mulher como protagonista de uma história sexual, onde ela se entende no direito de realizar suas fantasias. No lugar da roda de amigos conversando em uma bar, são mulheres colocadas, professoras, que se incentivam mutuamente à realização de seus desejos. E a grande denúncia do comportamento machista vem, justamente, da fala de um pedreiro que, assim como o português, também ocupa o imaginário popular, mas no lugar do homem viril que vai saciar os desejos femininos. É um desses pedreiros (interpretado pelo próprio Waldir) que, ao ouvir os comentários dos colegas casados sobre suas noitadas e aventuras, dispara: “O mal de vocês é esse: deixa a mulher em casa e vai pra farra. Depois leva chifre fica chiando aí” (ONOFRE, 1975).

Embora tenha sido considerado um dos cinco melhores filmes do ano, a película dirigida por um negro e retratando o cotidiano da Zona Oeste carioca não foi bem recebida na Zona Sul do Rio de Janeiro, como comentou o próprio Waldir em entrevista ao *Jornal da Bahia*, em 1976: “O Filme [...] procura mexer com as sutilezas, determinados preconceitos da sociedade, por isso mereceu restrições por parte do público da Zona Sul do Rio. [...] É uma película bem brasileira. É uma mistura de gente, branco, mulato, crioulo, amarelo, raça brasileira” (ONOFRE, 1978 *in* CARLOS, 2018).

Sendo constantemente comparado à pornochanchada em função do título do filme, Onofre teve que, repetidas vezes, explicar seu posicionamento com relação ao estilo de seu filme que, por suas características tanto estéticas quanto de conteúdo, acabava por não ser enquadrado nem na pornochanchada nem no cinema novo. Era algo, de fato, não visto até ali, o que Waldir chamou de comédia popular, ou comédia do subúrbio: “O produtor nacional está consciente de que a pornochanchada já não conduz a nada. O momento exige que se alcance um grande público, através de uma linguagem nova, fazendo filmes para o povo” (idem).

Nelson Pereira dos Santos, que produziu o filme, ressaltava nesta mesma entrevista o caráter inovador do trabalho do amigo:

O filme nos ensina que a liberdade é um movimento, não uma finalidade. As Aventuras Amorosas de um Padeiro é harmoniosamente anárquico, por isso bonito, “renovador”, libertador. É bom lembrar que tudo isso é feito sem discursos, sem teoria. É feito com a espontaneidade de um riso. De quem se diverte vivendo. (SANTOS, 1978 in CARLOS, 2018).

A estratégia de se utilizar de nomes que lembrassem o caráter “picante” da pornochanchada para atrair público era uma prática comum do período, já que este era o estilo dominante em nossos cinemas. O próprio Zózimo Bulbul ao comentar o filme de Odilon Lopez explica que achou o título *Um é pouco, dois é bom* muito irônico porque: “Um é pouco dois é bom é porque são duas histórias dentro do mesmo filme” (BULBUL s.d.).

João Batista de Andrade, por exemplo - diretor de um dos 100 melhores filmes de todos os tempos pela associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), *O homem que virou suco*, de 1981 -, afirmou no Caderno B do Jornal do Brasil de 17 de setembro de 1976 que seu primeiro longa-metragem *Gamal, o delírio do sexo*, recebeu este título como um reflexo do mercado. Mas o mais curioso é que se possa sugerir que *As aventuras amorosas de um padeiro* e Waldir Onofre tenham sido relegados pelo título parecer ligado ao estilo de filme mais visto no país até aquele momento, onde *O roubo das calcinhas*, por exemplo, de Braz Chediak e Sindoval Aguiar lançado no mesmo ano, arrebanhou mais de dois milhões de espectadores.

Mas Waldir Onofre fez o que pôde. Levou Campo Grande e, à reboque, a Zona Oeste até onde conseguiu com as condições que possuía. Em 18 de janeiro de 1976, por exemplo, como registrado na página 26 do O Fluminense de 20 de junho daquele ano (Anexo 19), foi feito um lançamento do filme no Cine Palácio Campo Grande, à época, o maior cinema do Rio de Janeiro, como nos explica Vieira:

A capacidade do cinema, quando foi inaugurado, era de 1950 lugares, porém o Sr. Fernandes afirma que a sala fora construída para atender cerca de 2.000 pessoas, sendo que disponibilizara, desde a inauguração, uma quantidade de lugares que lhe permitisse guardar algumas cadeiras para a necessidade de reposição [...]. No ano de encerramento de suas atividades, o cinema possuía 1749 lugares; mesmo com a capacidade reduzida, ele ganhou o título de maior cinema do Rio naquele período (VIEIRA, 2017, pp.46 e 47).

Apesar de todos os esforços e cuidados artísticos, quando se trata de falar da Zona Oeste algo de “equivocado” sempre se apresenta, mesmo quando a situação aparentemente é positiva e, neste caso em especial, não podemos nos perder do fato de tratarmos também de um artista negro da Zona Oeste. Na página 4 do Caderno B do Jornal do Brasil de 24 de junho

de 1976 (Anexo 20), João Carlos Avellar traz uma matéria de mais de meia página tratando do filme de Waldir Onofre. Título da matéria: “Rio, Zona Norte” (AVELLAR, 1976).

Diante de todas as dificuldades, discriminações e vetos, Waldir Onofre nunca conseguiu realizar o seu segundo longa “A noite do alô”. Durante trinta anos buscou recursos, apoios, patrocínios, parcerias e nada. O diretor que realizou um dos melhores filmes brasileiros de 1975 nunca teve a oportunidade de rodar uma nova película. Para a atriz Zezé Motta ele foi:

Um vitorioso no sentido de ter batalhado muito pra fomentar a cultura na Zona Oeste e ter conseguido fazer um filme que eu considero uma obra prima, que é “Aventuras de um padeiro”. Agora, ao mesmo tempo, imagino que uma trajetória bastante sofrida porque tenho certeza, eu sei que Waldir Onofre tem muitos projetos guardados que ele não conseguiu realizar por causa de apoio, por falta de patrocínio e *por ser discriminado mesmo*. Não vamos ficar fazendo rodeios. (MOTTA, 2013 - grifos meus).

Waldir Onofre morreu em 07 de janeiro de 2015. Mas, em uma escapada de esperança, neste último 25 de março de 2022 foi inaugurado pela CiaDraca, a Companhia de Dramaturgia Carioca, em Pedra de Guaratiba, o Teatro de Bolso Waldir Onofre. Um grande gesto de respeito e manutenção de sua memória que também merece visibilidade e reconhecimento. Do subúrbio, ignorado como conteúdo, mas imaginado e explorado como estética; e do centro que precisamos nos tornar para cada um de nós, para que não saíamos em busca do que nunca foi nosso e mais, nunca nos quiz, nunca nos reconheceu.

O pequeno Teatro de Bolso Waldir Onofre (Anexo 21) é o grande teatro do centro de nossa cidade/subúrbio, onde somos e seremos, com muito orgulho, padeiros, esposas e artistas. Copeiros, pedreiros, jardineiros, eiros, eiros, eiros...

II.3 - O TEATRO RURAL DO ESTUDANTE



Imagem 33: Teatro de Arena Elza Osborne descoberto sem data - Acervo Teatro Rural do Estudante

Se as ações políticas e as práticas sociais segregam e invisibilizam, a arte resgata e exhibe. Foi assim que Herculano Leal Carneiro, um estudante de direito influenciado pelas propostas de Paschoal Carlos Magno e seu Teatro do Estudante do Brasil, resolveu

fundar em Campo Grande, no início da década de 1950, um grupo que atendesse aos anseios dos jovens de sua região. Nascia ali o Teatro Rural do Estudante, primeiro movimento de grande visibilização do teatro da Zona Oeste - àquela época, Zona Rural do Distrito Federal - e que, já a partir de sua própria nomeação, colocava-se abertamente na disputa por espaço e visibilidade. Para Vieira:

É interessante notar que a nomeação dos bairros que vão compor a Zona Rural atingiu, inclusive, o campo da cultura, o que é reconhecível, por exemplo, na criação do Teatro Rural do Estudante exatamente na década de 1950, em Campo Grande, que teve uma grande importância no que tange à propagação da arte teatral na região. Aqui, o termo *rural* é utilizado para identificar um grupo de teatro que vai atuar no interior de um mundo igualmente identificado como rural. A nomeação é, portanto, não somente uma forma de identificação, mas de adesão àquilo que marcava a região e que estava para além da atividade agrícola em si (VIEIRA, 2015, p.31. Grifo do autor).

Segundo a pesquisadora Marta Lima “o Teatro do Estudante do Brasil estimulou o aparecimento de muitos outros conjuntos, estudantis ou não, que dariam força ao movimento renovador nos anos 40, entre eles o grupo do Teatro Rural do Estudante” (LIMA, 2007, p.66). Desta forma, apadrinhado por Paschoal Carlos Magno, já nos anos iniciais de sua existência o TRE, inaugurado em 1952, teve uma produção constante e promoveu a cultura da região de uma forma ainda não vista até ali.

Importante observar que neste período, André Villon, ator que já possuía reconhecimento e notoriedade, utilizava seu prestígio para levar artistas de alcance nacional para Santa Cruz - a 16Km de Campo Grande - realizando um forte movimento de produção cultural em seu bairro focado no Grêmio Procópio Ferreira, mas nunca esteve nas ações de Villon aquela que seria a prática central do Teatro Rural do Estudante: a visibilização da arte produzida na Zona Rural. Os jovens de Campo Grande trabalharam incansavelmente nesta direção. Porém, como já afirmei aqui, ao gerar visibilidade, aquela região gera, imediatamente, uma proporcional desconfiança. Afinal, o que de bom pode vir do lixo?

II.3.1 - O “dramático” em xeque

*Ganhamos um terreno em Campo Grande.
Quando digo ganhamos, quero dizer a rapaziada do
Teatro Rural do Estudante e eu.*

- Paschoal Carlos Magno

O terreno anunciado por Paschoal Carlos Mago em sua coluna no Correio da Manhã de 28 de agosto de 1953 (Anexo 22), foi conseguido pela engenheira Elza Pinho Osborne. É uma área próxima ao centro do bairro de Campo Grande, onde seria construído, não apenas um teatro, mas um complexo artístico composto de dois prédios: o primeiro um teatro de arena, projetado pela própria Elza Osborne, que recebeu seu nome e teve sua pedra fundamental lançada por Juscelino Kubitschek; o segundo, uma obra bem mais ousada, projetada por Afonso Eduardo Reidy (A convite de Elza Osborne) que teria, além de um teatro de trezentos lugares, salas de ensaio, restaurante e até uma piscina.

“A medida que o tempo for passando e o dinheiro aparecer” (MAGNO, 1956, p.9), o prédio seria ampliado para cima, aumentando o número de salas e incluindo até dormitórios para estudantes visitantes de outras regiões do país. A proposta era tornar o Teatro Rural do Estudante um segundo polo cultural de estudantes, depois do Duse. Paschoal anunciava também que ele - que era vereador à época - junto com mais dois vereadores, Osmar Lopes Resende e Miécimo da Silva, colocariam no orçamento da prefeitura para o ano seguinte um auxílio que possibilitasse o início das obras, e assim foi feito. No orçamento de 1954 constava uma verba de Cr\$ 462.000 destinada ao Teatro Rural do do Estudante, além de verbas para alguns outros grupos também da Zona Rural.

Vale lembrar que ao falar de Paschoal, fala-se de um homem de teatro reconhecido por suas diversas iniciativas teatrais com jovens estudantes por todo o país. Um homem admirado por iniciantes, artistas consagrados, políticos e críticos, como Brício de Abreu, que em sua coluna no Jornal *Diário da Noite* de 22 de janeiro de 1954, com o título de *Esse Pascoal*, não poupou elogios pelo aniversário do amigo. Dizia ele que:

O aniversário de Pascoal serviu para que todos nós lhe manifestássemos um agradecimento enorme *pelo muito que tem ele feito pelo teatro. Dentro da sua história, certamente, entrarão, no futuro, elementos criados pelas iniciativas deste louco admirável que é Pascoal. Formou uma geração no nosso teatro. Geração que saberá glorificar um homem que viveu e há de morrer exclusivamente pelo teatro. [...] só me proporciona o ensejo, como homem de teatro e crítico, dizer - “Muito obrigado, Pascoal!” Nada mais (ABREU, 1954, p.14 - Grifos meus).*

E aqui chegamos a uma encruzilhada: Por qual motivo Brício de Abreu, também um reconhecido homem de teatro, em 30 de janeiro de 1954 - apenas oito dias depois dos elogios de aniversário - questionou o auxílio liberado por Paschoal para vários grupos periféricos, entre eles o Teatro Rural do Estudante, levantando uma suspeita de “marmelada”?

Com o título de *Foot-ball e subvenções “culturais” da Câmara* (anexo 23), Brício de

Abreu comentou o plano orçamentário da prefeitura para 1954 afirmando que: “a impressão que se tem, ao ler a distribuição ‘cultural’ da Prefeitura é que houve ali grossa marmelada e, o que queriam era auxiliar a ‘clubes de futebol’, onde os srs. Vereadores contam com eleitorado” (ABREU, 1954, p.6). Embora possa parecer uma observação coerente se entendermos que o crítico duvida da prática ética de alguns vereadores e da artística de determinadas agremiações que, originariamente são clubes de futebol, não podemos nos perder do facto que estamos tratando de um dos mais relevantes intelectuais de seu tempo, fundador de uma das mais importantes e respeitadas publicações literárias da história do Rio de Janeiro, o jornal *Dom Casmurro*.

Independente da possibilidade real de que alguns destes casos fossem a tal “marmelada”, seria possível caracterizá-las a partir somente da nomenclatura dos espaços? Mesmo muito antes deste período já era comum que agremiações de todas as espécies (inclusive futebolísticas), especialmente nas regiões mais afastadas do centro, empreendessem atividades culturais - como o teatro - em suas comunidades. Estas atividades tanto ajudavam a gerar renda em eventos variados como festas de fim de ano, bailes de carnaval e comemorações de datas específicas, como traziam novos associados que se aproximavam destas agremiações exclusivamente pelo interesse nestas atividades culturais. Difícil acreditar que um homem de teatro como era Brício de Abreu desconhecesse tal prática.

Em *Teatro Amador - A cena carioca muito além dos arrabaldes*, Luciana Penna-Franca nos apresenta uma série destas agremiações que abrigaram 93 grupos de amadores atuantes na cidade entre 1903 e 1922. Por exemplo:

A Sociedade Progressista Recreativa e Muzical da Villa Santa Thereza 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. [...] a Sociedade Familiar Dançante e Dramática Democrata Club - que havia sido fundada no Engenho de Dentro [...] O Andarahy Club, [...] o Club Recreativo de Jacarepaguá, [...] a Sociedade Dansante e Dramática Culto à Arte, [...] o Inhaumense Club (FRANCA, 2016, p.70-71).

Como um homem de teatro, tão conhecedor do trabalho de Paschoal e do quanto ele era importante para o surgimento de novos agentes do teatro nacional, colocava em dúvida sua opção por auxiliar financeiramente algum grupo específico, especialmente um grupo de novos artistas? Por que Brício de Abreu levantava dúvidas sobre o discernimento de Paschoal com relação a distribuição da verba municipal de cultura?

No dia 27 de janeiro, três dias antes da referida coluna, sob o título de *por que não?* Brício de Abreu punha aos vereadores - em função do grande sucesso alcançado por Bibi

Ferreira à frente da temporada de comédia daquele ano no Teatro Municipal -, a criação da *Grande Companhia de Comédias da Cidade do Rio de Janeiro*, defendendo que o município deveria criar uma companhia permanente no Municipal. O crítico afirmava que:

Um R. Magalhães Jr ou um Pascoal Carlos Magno, se o quizerem, poderão apresentar na Câmara Municipal, um belo projeto nesse sentido. *Basta que realmente queiram realizar uma obra séria*, durável e de consequências admiráveis, não só para o teatro, mas para o prestígio e cultura da cidade (ABREU, 1954, p.6 - Grifo meu).

Além de questionar a seriedade do trabalho de Magalhães Jr e Paschoal Carlos Magno, Abreu ainda determina como seria organizada a tal companhia, sugerindo modelos europeus que deveriam ser seguidos, como as Cias do Teatro Nacional Maria Guerrero, em Madrid e do Teatro Almeida Garret, na Itália, sem deixar de estabelecer como ocorreria seu funcionamento geral:

Quanto ao elenco, poderia ele atuar 4 meses no Rio, 4 em São Paulo e 3 em excursão, ou como melhor entendessem. Já sei que as dificuldades são imensas, em uma terra de “pistolões”, e que, na certa, cada vereador teria uma candidata canastrona, mas bonita, para o elenco. [...] Enfim, aqui fica a idéia e o apelo que faço aos dois vereadores. Sem preferências, sem casos pessoais, sem futricas, que reúnam eles uma comissão de homens que realmente sejam de teatro para estudar e elaborar esse projeto (idem).

A defesa da subvenção aos grupos profissionais é feita também na coluna que trata dos auxílios concedidos pelos vereadores. Segundo ele, são os profissionais que realmente contribuem para o desenvolvimento artístico da cidade e só não recebem subvenção por parte da câmara dos vereadores por não ter, como os clubes de futebol, um número elevado de eleitores, apresentando de forma bastante contundente sua percepção:

Que lucro poderá trazer a cultura artística da cidade uma “Dramática de Cassino”, em *Bangu*, ou outra Dramática de Futebol do Cruzeiro? Serão eles mais úteis ao desenvolvimento artístico da cidade do que a sra. Eva, a Sra. Dulcina ou o sr. Rodolfo Mayer, que, como “insignificantes” não merecem auxílio? Não. Não é nada disso: é que esses “profissionais” não teem clubes de futebol cheios de eleitores (ibidem - Grifo meu).

E ele se explica assim:

É preciso notar que acho muito justo que a Municipalidade auxilie grupos culturais, ainda que estranhe não ter a Prefeitura, jamais pensado em auxiliar todos os elencos profissionais, que são por ela, escorchados, o ano inteiro. (Só Rodolfo Mayer, em sua temporada do Regina, em menos de 3 meses, pagou a Prefeitura 120 e poucos contos de selo) [...] O que é incompreensível é que só dois elencos profissionais

figurem nas dotações: Alda Garrido (Cr\$ 200.00) e Artistas Unidos (Cr\$ 200.000), assim mesmo devido a dois desastres: o primeiro na viagem a Portugal e o segundo em um incêndio (ABREU, 1954, p.6).

Talvez esta fosse apenas mais uma das tantas intrigas criadas entre profissionais e amadores que marcaram a história de nosso teatro³⁷, mas chama à atenção o fato de que dois grupos de amadores tiveram seus auxílios bem recebidos por Abreu: “Felizmente que nas dotações ainda constam o Teatro Experimental do Negro (Cr\$ 90.000) e Teatro Experimental de ópera (Cr\$ 50.00), cujas atividades justificam um auxílio” (idem). Por que então não justificariam o auxílio os outros grupos citados por ele? Segundo o crítico:

Como o auxílio é cultural, “sapecaram” diante dos nomes dos clubes uma “Escola Dramática”. É uma impressão que tive porque, exercendo há 35 anos a crítica teatral, não me recordo de haver recebido um único convite para assistir uma representação desses contemplados. Mas, mesmo que não “convidassem” a imprensa, em meus estudos e buscas, talvez por falta de informações, nunca ouvi falar em “Escola dramática Cassino Bangu” (Cr\$ 30.000), Escola Dramática Cruzeiro F. C., do Realengo (Cr\$ 20.000), e outros que figuram na lista (ibidem).

Ainda que seja curioso constar na lista do crítico a Escola Dramática Cassino Bangu, visto que sua reclamação é sobre as agremiações futebolísticas, também a ligação destas casas de eventos noturnos com grupos teatrais é apresentada por Luciana Penna-Franca, que registrou atuações nos Cassinos Fluminense, Beira Mar, Cassino Comercial e o Cassino Nacional. Localizados no centro e Zona Sul, estes espaços eram frequentados pela alta sociedade carioca e, muito dificilmente, Brício de Abreu não teria conhecimento dos muitos Cassinos que, em épocas diversas, se espalharam pela cidade e abrigaram apresentações teatrais, inclusive o badaladíssimo “Teatro de Brinquedo” que, fundado por Alvaro e Eugênia Moreyra em 1927, realizava suas apresentações no Cassino Beira Mar, na Glória.

Também é difícil imaginar que Brício de Abreu nunca tivesse ouvido falar do Teatro Rural do Estudante que, apadrinhado por Paschoal Carlos Magno, estava presente em quase todos os eventos do Duse, inclusive com seu diretor, Herculano Leal Carneiro, por diversas vezes tomando a palavra. Apenas dezoito dias antes da matéria de Brício de Abreu - em 12 de janeiro -, o Teatro Rural do Estudante foi citado na página 02 de *O Correio da Manhã* e na página 08 do *Tribuna da Imprensa*, como integrante de uma comissão formada para organizar a missa em ação de graças pela comemoração do aniversário de Paschoal Carlos Magno. O mesmo pelo qual Brício de Abreu o parabenizou no dia 22. Ainda assim, Brício de Abreu

³⁷ Como os famosos embates entre Jayme Costa e Maria Jacinta ou Benjamin Lima e Brutus Pedreira na década de 1940, antes da coluna de Brício de Abreu ou, posteriormente, as investidas de Otto Buchsbaum e Anatol Rosenfeld na década de 1970.

disparou: “*Sobretudo*, gostaríamos de saber o que é esse “Teatro Rural do Estudante” que vai receber Cr\$ 460.000. - Ah! Se a secretaria da Câmara quisesse nos explicar tudo isso!... Que “bão que era”!!!... (ABREU, 1954, p.6 - Grifo meu).

Fato é que além de seu desconhecimento particular sobre as agremiações, o crítico não apresentou nada que atestasse a ilegitimidade da “Escola Dramática Cassino Bangu”, da “Escola Dramática Cruzeiro F. C.”, ou do “Teatro Rural do Estudante” para receber os recursos a elas destinados. Já a característica comum a estes grupos não carecia de grandes explicações, era de fácil identificação: sendo de Bangu, Realengo e Campo Grande, respectivamente, todos estavam localizados na Zona Rural.

II.3.2 - O que é esse Teatro Rural do Estudante?

A ação mais extraordinária de Paschoal Carlos Magno foi no sentido de estimular o amor ao teatro nos jovens, apoiando aqueles - independentemente de sua origem ou formação - que ao teatro se dedicassem. Assim sendo, o Teatro do Estudante do Brasil estimulou o aparecimento de muitos outros conjuntos, estudantis ou não, que dariam força ao movimento renovador nos anos 40, entre eles o grupo do Teatro Rural do Estudante (LUCENA, 2007, p.66).

Esta importância de Paschoal Carlos Magno para o Teatro Rural do Estudante citada por Marcia Lima de Lucena é confirmada pelo professor Moacyr Bastos - amigo de Herculano Leal Carneiro e apoiador do T.R.E. - no filme de Ely de Oliveira, *O Sonho - Teatro Rural do Estudante*, de 2009. Para ele:

É fundamental também que se fale sobre Paschoal Carlos Magno. Paschoal dava sua alma por fazer com que os movimentos culturais do Brasil, de uma maneira geral, pudessem funcionar. E Campo Grande foi amplamente beneficiado por isso, graças a esse trabalho de Paschoal (BASTOS, 2009).

Embora seja simples deduzir a importância para o Teatro Rural do Estudante de sua aproximação com o maior apoiador de grupos de amadores da história do teatro brasileiro, o interesse de Paschoal no grupo de Campo Grande, porém, requer um olhar mais detalhado. Em *O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*, Fabiana Siqueira Fontana trata de “tirar das ações de Paschoal um cunho *espontaneísta* do qual por vezes elas parecem estar revestidas quando comentadas por aqueles que as testemunharam” (FONTANA, 2016, p.28 - Grifo da autora). É esta linha de pensamento que vai nos guiar na construção de uma imagem mais desromantizada da relação entre Paschoal Carlos Magno e o Teatro Rural do Estudante.

Fontana chama à atenção para o quanto é simplista tratar o teatro amador recorrentemente no lugar de antagonista do teatro profissional, ou mesmo de manter “sempre reservada, ao amadorismo teatral, a tarefa de contestar, atualizar e redefinir os parâmetros estéticos que vigoravam, ou vigoram, no teatro profissional” (FONTANA, 2016, p.31), sem considerar “o desenvolvimento do amadorismo teatral no decorrer do século XX e o seu papel na consolidação de ideias e ideais que ligaram (e talvez ainda liguem) o teatro ao Estado e o teatro à cultura, relações estas surgidas sob a égide de um desejo de nação” (idem, pp.28-29).

Segundo a autora creditar ao teatro amador a condição fundamental de ineditismo e renovação do teatro nacional por uma liberdade criativa, como é comum na historiografia teatral brasileira, desconsidera uma estruturação do movimento amador como uma espécie de braço do Estado na formação da nação, pois foi “a instauração do Governo Provisório e, de forma mais contundente, do Estado Novo” (idem, p.33) e as transformações ocorridas no modo da produção cultural neste período que permitiram que o teatro amador encontrasse as condições necessárias para se tornar fundamental na modernização do teatro brasileiro. Segundo Fontana:

O amparo da Comissão Nacional de Teatro ao amadorismo, perceptível por algumas de suas ações, mostra como esse vinha se institucionalizando como uma modalidade de prática teatral de contornos específicos, capaz de contribuir para o desenvolvimento do teatro no país, no interior do estabelecimento de uma política de Estado voltada para o aprimoramento da cultura nacional. Em 1937, foram distribuídas, ainda que em caráter módico, subvenções a conjuntos amadores de diversas facetas, inclinados a montar peças dramáticas, óperas de câmara, operetas, bailados e teatro infantil (FONTANA, 2016, p.35).

Diante do resultado positivo alcançado com estes subsídios, a Comissão de Teatro entendeu que o amadorismo poderia ser de grande auxílio na estruturação do teatro no Brasil e apresentou um parecer que estabelecia um formato de apoio ao amadorismo ressaltando que a Comissão deveria aumentar o apoio aos amadores e estendê-lo para atividades anuais, ao invés de espetáculos isolados, o que traria melhores resultados. Além disto, propunha também a instituição de “um serviço de assistência técnica para tirar melhor partido do amadorismo”³⁸. E é aqui que começamos a entender a atuação de Paschoal com o TEB para além do entusiasmo. Segundo a autora:

Duas das principais características do TEB são, inclusive, consonantes com as indicações que se encontram apontadas no parágrafo do parecer no que compete à

³⁸ COMISSÃO DE TEATRO NACIONAL. Parecer, 1937. Arquivo Gustavo Capanema (GC g 1935.04.30). Rio de Janeiro, CPDOC/FGV. n. p. in FONTANA, Fabiana Siqueira. *O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno* - Rio de Janeiro: Funarte, 2016. p.35.

“assistência econômica e técnica aos amadores”: o aproveitamento de artistas do amadorismo para o teatro profissional e o auxílio técnico dado a esses conjuntos por profissionais mais experientes (FONTANA, 2016, p.35 - grifo da autora).

Como ilustração da manutenção desta prática é possível citar a contratação dos diretores Mario de Almeida de São Paulo em 1957 e B. de Paiva, do Ceará em 1958; além do cenógrafo Miguel Pastor, do Rio Grande do Sul, também em 1958 que, por intermédio de Paschoal Carlos Magno, integraram a equipe do Teatro Rural do Estudante via Teatro do Estudante do Brasil. Fontana ressalta ainda que com a criação do Serviço Nacional do Teatro, em 21 de dezembro de 1937, o apoio ao amadorismo foi consolidado e atribuiu uma função política para um teatro que defendia uma renovação estética e, agora, atuava dentro da máquina do Estado.

Durante todo o Estado Novo, o amadorismo teatral foi largamente amparado pelo governo por meio de verbas concedidas pelo SNT. Assim, as concessões distribuídas pelo órgão - em razão do mando direto ou sob aprovação do presidente Vargas e/ou do ministro Capanema - foram responsáveis pela concretização de grande parte das atividades dos conjuntos amadores que depois se tornariam os representantes de um movimento compreendido pela nossa historiografia teatral como o início de uma proposta de modernização do teatro brasileiro. Dessa forma, nota-se que *o teatro amador, pondo-se em consonância com alguns aspectos nacionalistas da ditadura de Vargas, foi sendo instituído como uma prática de diletantismo cívico com caráter de ação oficial*, baseada em princípios expressos na dicotomia arte x entretenimento (idem, p.36 - Grifo meu).

É neste contexto de utilização do teatro amador como ferramenta de desenvolvimento do civismo que nasce “como um projeto de finalidade nacionalista” (ibdem, p.42) o Teatro do Estudante do Brasil. Pois “não seria fora desta associação entre arte e nação, e no bojo da institucionalização da cultura nacional, que o teatro amador ganharia a incumbência e a possibilidade de exercer o papel que exerceu na instauração do teatro moderno no Brasil” (idem, p.34). E é este propósito de levar *alta cultura* para o povo comum - visto que o *teatro verdadeiro* era o que acontecia nos grandes centros buscando reproduzir o modelo europeu -, que vai determinar a linha de produção e as ações do TEB que vão acabar por encontrar o Teatro Rural do Estudante.

Em 1948 Paschoal Carlos Magno idealizou um projeto com o Teatro do Estudante do Brasil que buscava realizar, simultaneamente, diversos espetáculos em várias regiões da cidade. A proposta acabou não se concretizando mas, segundo Fontana, este projeto não realizado de incursão nas regiões mais afastados do centro da cidade foi fundamental para o planejamento da mais ousada investida do Teatro do Estudante do Brasil, a chamada “Viagem ao Norte”:

Depois da temporada de 1948, todas as atividades anunciadas pelo TEB - exceto o Festival Shakespeare - estiveram ligadas à questão da itinerância como forma de popularização do teatro, associada à conquista de novas plateias para o grupo. Tais propostas indicam um investimento de Paschoal em outra direção no que tange à promoção de um teatro de massas. [...] fazia-se necessário, então, chegar a quem não chegava ao TEB, levar ao povo peças consideradas essenciais para a educação de toda uma população ou de toda a nação. Não é longe desse objetivo que se encontram inseridos três planos de atividade que, apesar de não terem sido realizados como e quando planejados, viriam consubstanciar o último grande evento [...] na trajetória do TEB: a Viagem ao Norte - expoente máximo do deslocamento do grupo na busca por novas praças (FONTANA, 2016, p.330).

Paschoal escreveu em sua coluna no *Correio da Manhã* de 25 de dezembro de 1949 sobre este projeto de apresentações simultâneas no Rio de Janeiro, e sobre o fato de ter preparado os espetáculos e não ter conseguido, junto ao Ministério da Educação e a Prefeitura do Rio os caminhões para as apresentações. Já no título, *Oitenta espetáculos grátis para nossas crianças que o Teatro do Estudante deixa de realizar* (Anexo 24), ele registra o tamanho e a ousadia da proposta:

A rapaziada do Seminário de Arte Dramática ensaiara, durante semanas, “A revolta dos brinquedos”, linda comédia que o Teatro da carochinha representou com tanto sucesso e repetirá hoje, de manhã, no Ginástico. Era intenção desses moços fazer rodar os caminhões, como palcos ambulantes, *pelos cantos mais longínquos da cidade*, divertindo crianças pobres e ricas. A peça foi ensaiada. As roupas ficaram prontas, assim como os cenários. Faltavam os caminhões (MAGNO, 1949, p.13 - Grifo meu).

Não podemos deixar de observar que dentro da ideia colonizadora segundo a qual a Europa era civilizada e nós os bárbaros - que teatro era o que fazia a metrópole e que portanto era preciso levar a cultura verdadeira ao povo desprovido de cultura e de alma -, esta proposta já havia sido pensada em outros momentos de nosso teatro como, por exemplo, com Álvaro e Eugênia Moreyra e seu *Teatro de Brinquedo*. Segundo Álvaro Moreyra: “A trupe é formada de senhoras e senhores da sociedade do Rio..., *é o teatro de elite para a elite*, teatro para as criaturas que não iam ao teatro. É uma brincadeira de pessoas cultas. Ele só serve aos que têm curiosidade intelectual” (MOREIRA in TROTTA, 1994, p.XX - grifo meu).

Se pensarmos que o Teatro de Brinquedo e as afirmações de Álvaro moreira se dão em um momento de total domínio dos espetáculos de revista e de comédias populares, podemos entender de forma bastante direta os dois movimentos desta elite carioca; um, que busca realizar um teatro que ela mesma possa assistir, distante dos espetáculos de tão baixa aqualidade apresentados nas revistas; o segundo, que se propõe a oferecer cultura aos “menos favorecidos”. De alguma forma, embora compreendamos as ações do TEB ainda imbuídas desta ideia, ao estimular a formação de grupos de estudantes, Paschoal também permite que

grupo de amadores, o Teatro Rural do Estudante. Tanto, que a primeira citação sobre a formação do grupo na mídia impressa já era uma espécie de atestado da parceria firmada entre os jovens da Zona Oeste e o Diplomata de Laranjeiras. Em sua coluna no *Correio da Manhã* de 22 de julho de 1952 (anexo 25), exatamente um ano antes das apresentações em Campo Grande e Santa Cruz, e apenas oito dias após a fundação do TRE figurava, ao lado de uma nota sobre a proximidade da inauguração do Teatro Duse, o registro da recente formação do Teatro da Zona Rural:

Em Campo Grande, sob a direção geral de Herculano Carneiro estudante de Direito da Pontifícia Universidade Católica, fundou-se no dia 14 de julho de 1952 o Teatro Rural do Estudante. Os rapazes e moças, que ora se congregam sob êse título visam a difusão do bom teatro, naquela zona suburbana propondo-se a representar peças nacionais e estrangeiras de nível superior. [...] Pedimos aos estudantes que residam nas imediações, como Santa Cruz, Bangu, etc... se interessarem pelo movimento vizinho (MAGNO, 1952, p.11).

Vale ainda aqui o registro de que, dos lugares onde o TEB se apresentou em Santa Cruz constam o Largo de Sepetiba, locação importante do filme de Waldir Onofre, “As aventuras amorosas de um padeiro” e o Grêmio Procópio Ferreira, fundado por André Villon e o “Grupo dos treze”.

II.3.3 - Linha do tempo do Teatro Rural do Estudante

- **1952:** Fundado em 14 de julho de 1952, o Teatro Rural do Estudante era formado por Rogério Fróes, Regina Pierini, Wilson Dray, Zelia Moraes, J. Thomé, Dinear Valente Plaza, João Batista Alves, Carlos Cruz, Jessy Targini, Fernando Gameleira Filho, Carlos Branco que, capitaneados por Herculano Leal Carneiro, escreveram uma das histórias mais importantes da cultura na Zona Oeste da Cidade.

Estrearam em 1952 já com o apadrinhamento de Paschoal Carlos Magno e, através deste, conseguiram o apoio de Elza Pinho Osborne, Engenheira Chefe do 14º Distrito de Obras da cidade (que abrangia Campo Grande e Santíssimo). O espetáculo de estreia do grupo foi *O Judas em sábado de aleluia*, de Martins Penna (Anexos 26), sob a direção de Herculano Leal Carneiro e apresentado na sede provisória do TRE, em Campo Grande, um porão emprestado da casa da Senhora Marieta Newman que, transformado em um pequeno teatro de 50 lugares, ficou conhecido como o “Teatrinho da rua Tatuoca”. Nasce já neste período, uma das características mais marcantes do TRE, que era se dedicar, prioritariamente, a levar seus espetáculos ao encontro do público, circulando por toda então Zona Rural, e mesmo fora dela,

apresentando-se em praças, escolas, creches, clubes e eventos de auxílio a instituições de caridade, utilizando o pequeno porão muito mais como um local de ensaios, reuniões e armazenamento do material do grupo.

Segundo Regina Pierini, uma das fundadoras do grupo: “Nós, os jovens daquela época, começamos a levar teatro para todos os locais do Rio de Janeiro” (PIERINI, 2009). O idealizador do grupo, Herculano Leal Carneiro, conta que “Fazíamos [...] onde quer que me solicitavam para mostrar o Teatro Rural. [...] Eu topava tudo. Até quando não tinha nada pronto eu levava comigo a Dineya, a minha querida Dineya” (CARNEIRO, 2009). Ao que Dineya Valente Plaza, fundadora do TRE acrescenta:

Aí eu ligava pras pessoas, o Albino, meu marido, apanhava o carro e ia na casa de Fulano e Beltrano, apanhava as moças com o acordeom, e lá íamos nós, sem saber nem o que ia tocar. Já estava treinado também, né? E ia dizendo no carro qual seria o programa. O programa era sempre esquete com música e Herculano, Rogério, essa turma, Regina Pierini, eles faziam a parte falada, vamos dizer assim, os esquetes e nós com a música (PLAZA, 2009).

Para Rogério Fróes, um dos nomes do Teatro Rural do Estudante a atingir maior visibilidade: “A casa da Dineya era uma extensão do teatro Rural. Era na casa da Dineya que nós nos reuníamos, trocávamos ideias...”

- **1953:** Por intermédio de Elza Pinho Osborne a família Botelho, uma das mais importantes da região, fez a doação de um terreno com cinco lotes para a construção do teatro do Teatro Rural do Estudante. Foi esta doação que foi comemorada por Paschoal Carlos Magno em sua coluna no *Correio da Manhã* com um: “Ganhamos um terreno” (MAGNO, 1953), o que já explicitava a forte ligação do diplomata com os jovens da Zona Rural.

Foi também em 1953 que Herculano solicitou ao padrinho do grupo que convidasse um diretor artístico, enquanto ele ficaria como o diretor geral, e assim foi feito. Em entrevista ao *Jornal do Brasil* de 25 de dezembro de 1957 Herculano contou que: “conseguimos a subvenção da Prefeitura e contratamos um profissional para diretor artístico que ainda está entre nós - o Mário de Almeida - jovem que já havia dirigido teatro amador em São Paulo” (CARNEIRO, 1957). Foi Mario de Almeida que implantou uma prática cotidiana mais organizada, com ensaios planejados e, inclusive, exigindo a contratação de um figurinista.

Aqui retomamos aquele alinhamento do Teatro do Estudante do Brasil com o Serviço Nacional do Teatro, a fim de aplicar financiamentos para apoiar tecnicamente os grupos de amadores.

- **1954:** Dois anos antes da publicação do primeiro número dos “Cadernos de Teatro” de Maria Clara Machado, o Teatro Rural do Estudante lançou sua própria revista de teatro, a *Programa*, que chegou apenas a duas edições (Anexo 26).

- **1955:** Para elaborar o projeto do que seria o Teatro Laboratório do Teatro Rural do Estudante, Elza Osborne conseguiu trazer um dos mais importantes arquitetos do Brasil, responsável, dentre outros projetos, pelo conjunto habitacional do pedregulho, a urbanização do Aterro do Flamengo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: Affonso Eduardo Reidy.

Depois de apresentada a maquete (Anexos 27, 28, 29 e 30), iniciou-se uma verdadeira corrida para levantar fundos para a construção do projeto que, baseado na experiência do Duse, era bastante audacioso. A proposta era construir um espaço múltiplo, um complexo dividido em dois prédios: um teatro de arena com área de apresentação, administração, camarins e entrada independente; e um segundo prédio com palco italiano, salas de aulas e de ensaios separadas, lanchonete e alojamentos para artistas residentes, grupos visitantes e até uma piscina.

Um grupo de jovens estudantes, entusiastas do teatro, vem desenvolvendo um extraordinário esforço no sentido de levar o bom teatro ao povo da zona rural, especialmente às crianças. Encontrando compreensão e apoio por toda parte, conseguiu aquele punhado de idealistas, dar início à construção de sua sede em Campo Grande, D.F. Será um local de reunião de todos aqueles que se interessarem pelo teatro e onde poderão montar, ensaiar e representar. O edifício não se destinará, pois, a um teatro comercialmente explorável: Disporá de instalações que constituirão atrativo para a frequência da sede (REIDY, 1956, p.5).

Ainda hoje, o projeto está apenas na fundação. A parte da obra que foi possível fazer com aquela verba de Cr\$ 460.000,00 destinada por Paschoal Carlos Magno e questionada por Brício de Abreu.



Imagem 35: Estrutura do Teatro Laboratório do Teatro Rural do Estudante em 2016 - Foto do Autor

- **1956:** O Presidente da República Juscelino Kubitschek inaugurou, em Campo Grande, na praça do estudante, em frente ao terreno do TRE, o busto de Paschoal Carlos Magno e lançou a Pedra Fundamental do Teatro de Arena Elza Osborne. O teatro, projetado pela própria Elza, teve sua construção antecipada para antes do prédio principal do Teatro Laboratório em função da demora para conseguir recursos desta obra que era bem mais complexa. Ainda neste mesmo ano o grupo assumiu a gestão do recém-inaugurado Teatro Arthur Azevedo, em Campo Grande.



Imagem 36: Juscelino Kubitschek lançando a pedra fundamental do Teatro de Arena do Teatro Rural do Estudante (O Teatro de Arena Elza Osborne), em 15 de julho de 1956 - FONTE: Jornal *Última Hora* de 03 de setembro de 1956 - Acervo: Biblioteca Nacional

- **1957:** O grupo ficou em terceiro lugar no Primeiro Festival dos Amadores Nacionais, realizado pela Fundação Brasileira de Teatro, no Rio de Janeiro, com o espetáculo *A Almanjarra*, de Arthur Azevedo (Anexo 31).

- **1958:** O Teatro Rural do Estudante vence o 1º Festival Nacional de Teatro de Estudantes, realizado por Paschoal Carlos Magno, em Pernambuco, com o espetáculo *Zé do pato*, texto de sua madrinha Elza Pinho Osborne. Além de Melhor Espetáculo, o TRE levou mais cinco prêmios: Melhor diretor, para B. de Paiva; Melhor Intérprete Coadjuvante

Masculino, para Rogério Fróes; Melhor Intérprete Coadjuvante Feminino, para Zélia Maria dos Santos e Elza Gonçalves; e Melhor Ponta Masculina, para Wilson Dray.

Devido ao grande sucesso no festival, ao retornar de Pernambuco o espetáculo foi apresentado no Rio de Janeiro, tornando o Teatro Rural do Estudante o primeiro grupo de teatro amador a subir ao palco do Teatro Municipal (prêmio concedido pelo jornal Correio da Manhã para o grupo vencedor do Festival).

Este ano marcou também a inauguração do Teatro de Arena Elza Osborne com o espetáculo *A farsa e a justiça do senhor corregedor*, de Alejandro Cassona. Vale aqui observar que ainda hoje, em 2022, em Campo Grande, existem apenas estes mesmos espaços de referência artística e cultural: O Teatro Arthur Azevedo e o Teatro de Arena Elza Osborne.

- **1959:** Sem alcançar bons resultados com as campanhas de financiamento, e com o início do afastamento de Paschoal Carlos Magno e Elza Osborne por questões de seus trabalhos, o grupo começa a enfrentar muitas dificuldades financeiras para a manutenção do teatro de Arena e, estas dificuldades, vão se refletindo na produção do grupo que participou do 2º Festival de teatro infantil, promovido pelo Serviço Nacional do Teatro, no Teatro João Caetano, e do 2º Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Santos, ambos com o espetáculo *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado.

- **1960:** Com a mudança da capital federal para Brasília, a consequente ida de Paschoal Carlos Magno para o Distrito Federal, e a nomeação de Elza Pinho Osborne para o Departamento de Obras da cidade, o Teatro Rural do Estudante se viu completamente desamparado e, já com seu Teatro de Arena sem condições de uso, passou a utilizar outros espaços da Zona Rural para realizar suas apresentações, como o Teatro Arthur Azevedo e, inclusive, o Grêmio Procópio Ferreira, espaço criado em Santa Cruz por André Villon (Anexo 32).

- **1961:** Em um dos últimos esforços para retomar as atividades em seu espaço, o Teatro Rural do Estudante reabre o Teatro de Arena com uma apresentação de Paulo Autran em um recital de poesias e obras literárias (Anexo 33), mas continua com enormes dificuldades até mesmo para reparos estruturais essenciais, como o próprio palco.

- **1962:** O Teatro Rural do Estudante completou dez anos sem muito o que comemorar no seu presente. Não tendo conseguido recuperar seu Teatro de Arena, celebrou a data no Teatro Artur Azevedo (Anexo 34).

- **1963:** Já sem condições de prosseguir em seu espaço, o movimento mais significativo do teatro da Zona Rural até hoje, começou a virar história. Com algumas apresentações esporádicas, inaugurar uma pequena exposição sobre o grupo no Colégio Sara Kubistchek, em Campo Grande (Anexo 35), foi seu maior feito naquele ano.

- **1964:** Com a instauração da ditadura militar, embora ainda tenha conseguido realizar pequenas apresentações em outros espaços e algumas oficinas, o Teatro Rural do Estudante teve seu espaço definitivamente fechado por vinte [REDACTED]
[REDACTED]

III - A GÊNESE DAS LONAS CULTURAIS E AS AÇÕES COLETIVAS

Muita disputa tem sido travada ao longo dos anos pela gestão política da cultura na cidade do Rio de Janeiro como um todo e na Zona oeste, especificamente. Como agente da cultura naquele território desde o início da década de 1980 e testemunha de uma trajetória difícil por sua natureza e às raias do insuportável por sua condução, não posso não contribuir para a afirmação do que é correto, do que foi de fato, do que deveria ser inquestionável. A história, o percurso dos que vieram antes e construíram as estradas pelas quais hoje trafegamos vem sendo, ao longo dos anos e, especialmente, no governo nazifascista que ora nos é imposto, massacradas, esquecidas e soterradas para que vitórias não se repitam e conquistas não se mantenham (Fora Bolsonaro!).

Na disputa desigual que nos persegue desde a decisão de ser artista na Zona Oeste, talvez a mais abjeta seja a da apropriação. Os agentes políticos que nunca fazem nada e, ao identificar uma realização relevante, se aproximam para registrar a foto do abraço e a publicam editada, com seu nome em letras garrafais e o verdadeiro realizador fora do quadro. Assim tem sido com um dos projetos mais significativos para a descentralização da cultura em toda a cidade do Rio de Janeiro desde sua fundação, as lonas culturais. Um projeto que começou com a “lona cultural” Elza Osborne, em Campo Grande e se estendeu para diversos outros bairros como lonas, arenas e areninhas.

A ideia que criou este projeto tem um dono. Único. E ele tem nome.

III.1 - IVES MACENA, O HOMEM QUE INVENTOU A LONA

Desde o início dos anos de 1970 Herculano Leal Carneiro vinha realizando uma série de tentativas de reativar o Teatro de Arena Elza Osborne e de retomar as atividades do Teatro Rural do Estudante. Em 1986 ele telefonou para Regina Pierini, uma das fundadoras do Teatro Rural do Estudante, que havia se mudado para Divinópolis, Minas Gerais, propondo que ela e seu marido, o produtor cultural Ives Macena, voltassem para o Rio de Janeiro para assumir a gestão do Teatro Rural do Estudante. Eles aceitaram.

Em Minas Gerais, no início da década de 1980, Ives Macena e Regina Pierini haviam realizado um projeto de grande sucesso na cidade de Divinópolis, o *Circo Lar*, construído em parceria com o MEC através do Programa Pró Cultura, que consistia em uma tenda de circo que percorria os bairros do subúrbio levando arte e ações sociais para a população periférica. Este projeto foi o embrião para o grande movimento que se iniciou naquele momento com o

objetivo de conseguir uma cobertura para que o Teatro de Arena Elza Osborne fosse recuperado e retomasse completamente suas atividades.

Foi um período onde, mesmo em condições precárias, muitos artistas passaram por aquele espaço. William Vitta, ator que integrou o grupo *Jograrte*, fundado por Regina e que se apresentava em escolas e empresas, relata que, antes dos ensaios, todas as noites, eles arrancavam, com as próprias mãos, um pouco do mato que crescera no espaço fechado por vinte e dois anos. Foram shows de MPB, Rock, Heavy Metal, apresentações de grupos de teatro e dança locais, sempre em condições bastante difíceis de estrutura e realização.

Diante do volume e qualidade do trabalho desenvolvido por Regina e Ives, os fundadores do Teatro Rural do Estudante resolvem entregar, formalmente, a gestão do espaço ao casal para que eles, agora com autonomia e poder de decisão sobre as ações, escolhessem o melhor caminho na busca da grande necessidade do Teatro de Arena Elza Osborne: uma cobertura. A primeira providência de Ives, neste sentido, foi procurar a prefeitura, no intuito de estabelecer uma parceria que pudesse possibilitar a compra ou a doação de uma lona que servisse ao espaço. Mas esta solicitação ficou por quase sete anos aguardando um posicionamento da prefeitura. Simultaneamente à esta solicitação, eles também procuraram ajuda na iniciativa privada com um material que, segundo Ives Macena, não era exatamente um projeto porque: “eu não tinha noção de como escrever um projeto, mas uma ideia escrita no papel lá, andei procurando empresas, procurando jornais, para falar disso” (MACENA, 2020).

Em 1988 Ives Macena conseguiu entregar um release na TVE e foi chamado para falar sobre o projeto no programa *Sem Censura*, um dos mais importantes programas de entrevistas daquela época e, segundo Ives, a visibilidade do programa gerou algum resultado e ele chegou a receber ligações de grandes empresas de São Paulo mas, naquele momento eram eles, os gestores do Teatro Rural do Estudante, que não tinham experiência no trato com grandes corporações; não estavam preparados e, em consequência disto, as negociações acabaram por se perder. Mas, aquela ideia, que ainda não era um projeto formal, conseguiu ser entregue na RioArte³⁹, então presidida pelo Sr. Tertuliano dos Passos, a quem Ives Macena agradece e registra ainda hoje o esforço feito por ele em prol de uma cobertura para o Teatro de Arena Elza Osborne mas que, como várias outras investidas, não teve êxito.

³⁹ O Instituto Municipal de Arte e Cultura - RioArte [...] foi criado por decreto municipal no dia 13 de junho de 1979. Tinha como objetivo promover e desenvolver - através de patrocínios, apoios e incentivos - diferentes campos culturais como artes visuais, dança, música e teatro. O RioArte foi o responsável por elaborar e executar as políticas culturais da Secretaria Municipal de Cultura ao longo dos mais de 20 anos de funcionamento. FONTE: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/RioArte> - Acesso em: 16 de outubro de 2021

Mas, mesmo sem nenhum apoio, eventos como oficinas de teatro e shows de música continuavam sendo realizados no teatro descoberto de Campo Grande. Embora vítimas do tempo, com ações que precisavam ser interrompidas; com equipamentos quase caseiros e sem a infraestutura ideal, tanto de banheiros quanto de serviços como cozinha e lanchonete, o Teatro de Arena seguia funcionando na busca de conseguir se manter com seus próprios recursos. Dentre as ações realizadas, os shows de rock (Anexo 36) tornaram-se um dos chamados “points” da juventude da Zona Oeste, alinhando-se com a carência de espaços da região, e acabou por se tornar o carro chefe na capitalização do espaço.

Em 1990 foi lançada mais uma iniciativa, o movimento “Cubra o Arena e descubra nossa arte” que tinha como objetivo principal arrecadar fundos para a compra de uma lona que pudesse cobrir o teatro que, àquela época, foi orçada em NCZ\$550.000,00⁴⁰, aproximadamente R\$60.863,00. Por dois anos o projeto buscou, também sem sucesso, conseguir a cobertura do Teatro de Arena Elza Osborne. Importante o registro de que se estava buscando algo nunca feito antes naquela região. Tudo era novo. Se, ainda hoje, o auxílio do poder público para ações de cultura - especialmente na Zona Oeste - são de tão difícil acesso, na década de 1990 era quase uma prática a ser inventada.

Uma lona para reabertura do Teatro de Arena

Inaugurado em 1957, com presidente Juscelino Kubitschek e o prefeito do Distrito Federal, Negrão de Lima, na cerimônia de lançamento da pedra fundamental, o Teatro de Arena Elza Osborne Praça dos Estudantes sem número, em Campo Grande —, sonha, depois de 25 anos de agonia, em retornar a seus anos de glória. Os proprietários do Arena, também integrantes do Teatro Rural do Estudante, lançam a campanha “Cubra o Arena e descubra nossa arte”, visando a arrecadar recursos para comprar uma lona para o teatro.

O movimento do teatro foi considerado, na época, o mais arrojado da América do Sul e previa, inclusive, a construção de um teatro-laboratório — teatro que seria não um teatro, mas um espaço de trabalho.

Yves atraiu a atenção de 1964, ao momento político vivida no País depois da golpe militar. Ele salienta que entre 1964-70, o teatro paralisou completamente sua programação e, entre 1970-80, apresentou, em intervalos cada vez maiores, alguns poucos eventos. Yves lembra ainda que o projeto do teatro-laboratório, de autoria do arquiteto Eduardo Affonso Kelly — que era dependente de alemães — chegou a ser publicado na época, em Jornal da Alemanha.

Os filhos de Regina Pierini, mulher de Yves e uma das fundadoras do Arena, brilham quan-



A estreia com Tchecov: ‘Um pedido de casamento’

Ocupando uma área de 2.300 metros quadrados e com um palco com 700 lugares, o Teatro de Arena Elza Osborne — nome dado em homenagem à esposa de Yves —, recebeu sua primeira apresentação pública, em 1957, com a obra Tchecov: ‘Um pedido de casamento’.

O primeiro evento programado foi a participação do grupo de teatro do Teatro Rural do Estudante, que se apresentou em 1958, a recomendar a participação de artistas locais. O primeiro evento programado foi a participação do grupo de teatro do Teatro Rural do Estudante, que se apresentou em 1958, a recomendar a participação de artistas locais.

Inaugurado em 1957, com o Presidente Juscelino Kubitschek e o Prefeito do Distrito Federal, Negrão de Lima, na cerimônia de lançamento da pedra fundamental, o Teatro de Arena Elza Osborne — Praça dos Estudantes sem número, em Campo Grande —, sonha, depois de 25 anos de agonia, em retornar a seus anos de glória. Os proprietários do Arena, também integrantes do Teatro Rural do Estudante, lançam a campanha “Cubra o Arena e descubra nossa arte”, visando a arrecadar recursos para comprar uma lona para o teatro.

grupo de empresários dona o teatro ao grupo Teatro Rural do Estudante. O grande objetivo do grupo, como lembra Regina, era construir o teatro-laboratório ao lado do Arena, uma obra que nunca foi terminada.

Yves, que se incorporou ao grupo em 1954, diz que o momento político ajudou a inviabilizar o teatro, que eles estavam, no entanto, realizando.

Móveis e Decorações

MÓVEIS ITATIAIA

“O melhor preço em aço”

PROMOÇÃO DE VERÃO

VENDAS DE MÓVEIS DIRETAMENTE DA FÁBRICA

• Rua Luxemburgo, 72 A - Pólo Miguel. Tel: 391-4191

• Novo Lar de Bangs Móveis e Decorações

• Av. Missal Art Franco 130 - Bangs Tel: 391-4191

JÓ PISCINAS

Controlado de Preço e Salário

ORÇAMENTO GRÁTIS

PROMOÇÃO DE SEMANA

• Grupo de 4 peças - 1000 x 1000 - 1000 x 1500 - 1000 x 2000 - 1500 x 2000

• Grupo de 2 peças 1000 x 1000 - 1000 x 1500

Estrada do Manduana, 1340

SAIBA MAIS

REFORMA DE ESTOFADOS E FABRICAÇÃO SOB ENCOMENDA IMPERMEABILIZAÇÃO

LAVARIM DE ESTOFADOS • CAPETES E DE AUTOMÓVEIS

Textil

ORÇAMENTO GRÁTIS

TEL: 332-4803

332-0929

Estrada do Engenho, 223

Imagem 37: O Globo Zona Oeste de 25 de fevereiro de 1990 - Acervo O Globo Digital / Acesso em 10/10/2021

⁴⁰ A moeda da época era o Cruzado Novo

Depois de quase sete anos desde que Ives Macena e Regina Pierini assumiram a gestão do Teatro Rural do Estudante, e de diversas tentativas frustradas, em 1992, aconteceu no Rio de Janeiro a Conferência das Nações Unidas sobre o meio ambiente e desenvolvimento, a Rio 92, o principal evento sobre meio ambiente até aquele momento no mundo, sediado no Rio Centro e que reuniu 180 Chefes de Estado. Paralelo à Rio 92 aconteceu, no Aterro do Flamengo, o Fórum Global, que reuniu cerca de 1.500 ONGs para debater os impactos ambientais e sociais do crescimento econômico.



Imagem 38: Marca Oficial da Rio 92 - Acervo Prefeitura do Rio de Janeiro

Para a realização deste Fórum Global foram armadas 35 tendas no Aterro que, após o evento, ficariam guardadas no Rio Centro. Passando de ônibus pelo local durante o evento, Ives Macena teve a ideia, o insight⁴¹ que seria fundamental para os novos rumos da descentralização cultural na cidade do Rio de Janeiro: conseguir uma das lonas utilizadas na Rio 92 para cobrir o Teatro de Arena Elza Osborne.

Ives desceu do ônibus e foi procurar saber quem era o responsável pelas estruturas. Ali, foi apresentado ao Senhor Fernando Walcacer que, Superintendente de Meio Ambiente da Secretaria Municipal de Urbanismo, havia renunciado em janeiro daquele ano para ser nomeado assessor especial da prefeitura para a Rio 92 (anexo 37), ou seja: era exatamente a pessoa que deveria saber qual destino seria dado às tendas após o evento mas, ocupado com as coisas do evento, Walcacer entregou seu cartão de visitas a Ives e pediu que ele o procurasse após a Eco 92 para conversarem com calma sobre a proposta.

⁴¹ Segundo o psicanalista Marcos Chedid Abel, em seu artigo *O insight na psicanálise*, no livro *Vocabulário técnico e crítico da psicanálise*, do filósofo Francês André Lalande “insight é definido como: ‘Visão súbita, iluminação, intuição, que permite, por exemplo, ao animal resolver imediatamente um problema’ (Lalande, 1996 [1926], p. 1275 in ABEL, 2003). Desta forma, parece lícito afirmar que Ives teve, sim, uma intuição, uma visão súbita, uma iluminação, um insight.



Imagem 39: Revista Manchete de 23 de maio de 1992 - Junção das imagens das páginas 08 e 09 feita pelo autor
Acervo Biblioteca Nacional

Ali, naquele momento, nascia um dos mais importantes projetos para a descentralização da cultura na cidade do Rio de Janeiro. Em uma rápida conversa, sem grandes pretensões ou preparações, onde o homem responsável pelo diálogo entre a prefeitura e a coordenação do maior Fórum sobre o meio ambiente já realizado no mundo até então, Fernando Walcacer, entregou seu cartão de visitas ao produtor cultural da Zona Oeste da cidade que só queria uma lona para cobrir o Teatro de Arena do Teatro Rural do Estudante, Ives Macena.

Diante de tantas disputas, simbólicas e por espaços reais, de tantos donos de nossa cultura, de tanta rapinagem e cooptação, diante de tantos pretensos “pais” que reclamam a paternidade da criança que vingou, é fundamental repetir e repetir e repetir o momento único do “insight”. O instante em que uma “luz se acende” e a possibilidade se constrói. Este não pode ser retirado. É único, pessoal e intransferível. É memória. Passar de ônibus e ter a ideia de que as lonas do Rio 92 poderiam cobrir o Teatro de Arena Elza Osborne; ter a atitude de acionar o sinal; descer e ter a coragem de continuar com seu plano improvável, até o momento de confrontar sua ousadia em uma conversa informal com um dos homens mais influentes da cidade mais importante do mundo naquele momento; e ter sucesso na empreitada. É preciso reconhecer e registrar este feito em nossa história: Ives Macena foi o homem que inventou a lona.

III.2 - O PLANO NÃO PENSADO

*Aqui tudo parece que era ainda construção
E já é ruína.*

- Caetano Veloso

Em todos os relatos (documentários, entrevistas, conversas telefônicas ou presenciais) sobre este primeiro contato, Ives Macena sempre faz questão de afirmar que, durante todo o

processo, o Sr. Fernando Walcacer foi prestativo e atencioso com sua proposta. Talvez, boa parte desta recepção se devesse ao fato de que o “insight” de Ives surgia não só como a solução para o problema do Teatro Rural do Estudante, mas também para um “problema futuro” da prefeitura. Ao pesquisar - em período anterior ao evento - sobre quais as propostas a prefeitura teria para a utilização das tendas após a Rio 92, encontramos uma situação bastante comum e que, infelizmente, permanece até hoje: não havia um planejamento concreto para qual seria o destino das tendas.

Os jornais e revistas da época, ao se referirem especificamente às estruturas montadas para o evento afirmavam, no máximo - como Sheila Kaplan em matéria do Jornal do Brasil de 06 janeiro de 1992 - que “estas estruturas, construídas de forma a poderem ser remontadas depois, serão doadas, ao fim do Fórum Global, para *comunidades carentes* do estado” (KAPLAN, 1992, p.7 - grifo meu); ou, como a Tribuna da Imprensa de 18 e 19 de janeiro daquele mesmo ano: “quando tudo terminar, estas estruturas, cuja construção deve seguir normas ambientais rigorosas, serão doadas a *comunidades carentes*” (IMPRESA, 1992, p.11 - grifo meu). Por mais que possa parecer socialmente interessante, dizer que serão doadas a comunidades carentes, na verdade, não significa nada. Para quais comunidades serão doadas? Como serão doadas? Quem se responsabilizará por elas após a doação? Serão utilizadas como? Nenhuma destas questões básicas - e de resposta fácil se houvesse um planejamento - é trazida à tona pelos periódicos pesquisados e mesmo, como veremos, durante o processo de cessão da lona para a cobertura do Teatro de Arena Elza Osborne.

Fernando Walcacer teve a oportunidade de, antes do evento, apresentar a proposta de reutilização das estruturas. Em matéria de Renato Garcia para o Jornal do Brasil de 14 de junho de 1992, no caderno *Ecologia e Cidade*, embora o título seja *Tendas serão reaproveitadas pela prefeitura*, nenhuma proposta objetiva de reutilização é apresentada. E já era o último dia do evento. O jornalista afirmou que:

Segundo o assessor da prefeitura para a Rio 92, Fernando Walcacer, as tendas são parte da memória da Conferência e serão usadas em projetos educativos e culturais relacionados ao meio ambiente. No caso de alguma tragédia acontecer no Rio, as tendas poderão vir a ser utilizadas pela Defesa Civil (GARCIA, 1992, p.2).

As duas proposições apresentadas por Walcacer evidenciam a falta de um projeto pós Rio 92. Dizer que elas seriam utilizadas em projetos relacionados ao meio ambiente é uma afirmação quase cínica, uma vez que o tema estava na ponta da língua de qualquer gestor público naquele momento e esta era a finalidade primordial das referidas tendas. Da mesma forma, anunciar que seriam utilizadas em “projetos educativos e culturais” (idem) é prática

política gasta e reconhecida que atrela, quase sempre, qualquer ação pública a um caminho de relevância social.

E mais, quando Walcacer afirma que “no caso de alguma tragédia acontecer no Rio, as tendas *poderão* vir a ser utilizadas pela Defesa Civil” (ibdem - grifo meu), não demonstra um pensamento efetivo sobre sua utilização. Entende-se que o assessor esperava que as lonas ficassem guardadas em “algum lugar” e que, talvez, uma das tantas tragédias decorrentes dos desabamentos, deslizamentos de terra ou alagamentos tão comuns no Rio de Janeiro tornassem útil uma empoeirada pilha de polietileno verde e branco. Esta *não proposta* foi reafirmada pelo então prefeito Marcello Alencar dois dias depois, no mesmo Jornal do Brasil, e com a mesma imprecisão. A matéria dizia que:

As tendas também ficarão à disposição da prefeitura. À medida que forem desmontadas, e a partir das *solicitações*, elas serão destinadas prioritariamente a projetos culturais e de educação ambiental. O prefeito Marcello Alencar admitiu também a *possibilidade* de doação à Defesa Civil para abrigar vítimas de enchentes (JORNAL DO BRASIL, 1992, Caderno Cidade, p.3).

Pode-se compreender esta falta de planejamento da Rio 92 em outras situações. Da mesma forma que foram construídas trinta e cinco tendas para o maior evento de conscientização ambiental do planeta, sem que se soubesse o que fazer com elas após o evento - ou, para não perder o trocadilho pronto, como reciclá-las -, também não tinham planos para uma única peça, a Árvore da vida; uma enorme escultura que se tornou um símbolo daquele evento. Segundo a mesma matéria do Jornal do Brasil, dois dias após o evento, a prefeitura estava “procurando um lugar fechado para acondicioná-la porque as folhas de cobre já começaram a oxidar”. E a matéria prossegue com a seguinte revelação do próprio Fernando Walcacer: “Os 10 metros de altura são nossa maior dificuldade” (idem) (Anexo 38). Por mais incrível que possa parecer, ao planejar um evento de grandiosidade mundial, foi construída uma árvore de cobre de 10 metros que não desmontava, e este material, que deveria ficar exposto no Aterro do Flamengo, não tinha nenhum tipo de tratamento que o impedisse de, em apenas 15 dias, enferrujar.

Infelizmente esta falta de planejamento além de não ser novidade à época, também não ficou em 1992. Há apenas seis anos ocorreram, no mesmo Rio de Janeiro, as Olimpíadas 2016, um megaevento que traria riqueza, desenvolvimento e deixaria um legado de experiências e complexas estruturas para a cidade. Não foi, nem de longe, o que se viu. Em matéria de O Globo de 21 de fevereiro de 2021, o repórter Lucas Altino faz um breve levantamento dos equipamentos construídos para o evento. É curioso e desolador ver como a

prática se mantém. A única diferença foi que para 2016 a prefeitura dizia o que iria fazer após as Olimpíadas. Não explicava exatamente como e acabou por não fazer, mas, certamente, ao afirmar, por exemplo, que transformaria equipamentos em escolas, garantiu sua tranquilidade sobre questões delicadas durante a preparação e realização do evento. Segundo Altino: “Além da Arena do Futuro ser transformada em escolas o Estádio Aquático seria transformado em outros equipamentos olímpicos. Por enquanto, houve doação de duas piscinas para o Exército, mas a estrutura metálica continua sem uso no Parque Olímpico” (ALTINO, 2021, p.17).

A matéria é ilustrada por uma foto atual do Parque Olímpico com a seguinte legenda: “*À espera de verbas*: o Parque Olímpico, na Barra da Tijuca, principal complexo esportivo dos jogos de 2016, custou mais de R\$ 2 bilhões: atualmente, está subutilizado e necessita de obras para evitar deterioração total do espaço” (idem - grifo do autor). Já em 1992, o próprio Ives Macena ao relatar seu encontro com o assessor da prefeitura para a Rio92, após o término do evento, destacava esta falta de planejamento para as estruturas. Ele conta que:

A gente começou a conversar, [...] o cara⁴² disse assim: olha, eu gostei da ideia. A gente não [...] tinha ideia. A gente precisa arrumar onde. A gente precisava encontrar como usar essas lonas da Eco 92. Você está trazendo uma notícia, uma solução para um problema (MACENA, 2020).



Imagem 40: Parque Olímpico em 2021 - Fonte Jornal O Globo

Este encontro se deu na Rua da Assembléia, nº10, onde o Sr. Fernando Walcacer

⁴² “O Cara” refere-se a Fernando Walcacer, assessor da prefeitura para a Rio 92.

entregou um outro cartão ao Ives, pedindo que ele procurasse, na prefeitura, uma outra pessoa: o diretor da RioArte, o economista Hélio Portocarrero. A partir daí iniciou-se um novo processo de espera e negociações. A cessão definitiva da lona levou mais de oito meses. William Vitta, integrante do grupo teatral Jograrte, dirigido por Regina Pierini e que acompanhou todo este processo afirmou que: “até que a prefeitura tivesse o bom senso e a capacidade intelectual e cultural de achar que: ‘ah, que bacana, eu posso pegar uma lona e emprestar’. Demorou” (VITTA, 2009). Carlos Branco, um dos fundadores do Teatro Rural do Estudante conta que:

Foi uma guerra muito árdua que o Seu Ives enfrentou junto com a nossa saudosa Regina Pierini. Tinha dias de se dizer assim: o que você conseguiu hoje? Ele disse: nada. Fiquei o dia todo sentado na antessala para ser recebido pelo secretário e o secretário não me recebeu. [...] Me lembro bem que eu, Dineya, Rogério, acho que você⁴³, o Dray⁴⁴, *nós assinamos duas vezes o mesmo processo*, como fundadores do Teatro Rural, cedendo, aprovando a instalação daquela tenda (BRANCO, 2009 - grifo meu).

Ao que Ives arremata:

Foi uma demanda muito grande de reuniões na prefeitura, de reuniões no RioArte, de reunião com assessores do prefeito na época, enfim... tudo isso demandou quase [...] uns oito meses, mais ou menos. Desde a Eco92 até a vinda da lona para Campo Grande (MACENA, 2009).

Enfim, todas as providências necessárias foram tomadas para receber a lona da Rio92, todas as certidões necessárias foram tiradas, todos os registros e atuações foram comprovados, até que um dia, ao chegar em casa, Ives foi surpreendido com a notícia de que Hélio Portocarrero e um arquiteto da RioArte tinham procurado por ele no Teatro de Arena Elza Osborne e deixaram o recado para que ele telefonasse assim que recebesse o recado, independente da hora. Ives telefonou e marcaram uma reunião para o dia seguinte.

Aí fui conversar com Helio Portocarrero [...] Ele disse: [...] o RioArte vai investir nesse espaço de vocês. Nós vamos cobrir esse espaço de vocês. [...] Eu falei assim: Dr. Hélio, eu só queria lhe pedir a gentileza de, por enquanto, a gente manter isso em... eu gosto muito das coisas, entendeu? [...] de forma silenciosa... Aí ele falou assim: Ah, eu lamento muito, mas, está aqui, ó. Dá uma olhada aqui. Já estava no Jornal do Brasil a manchete (idem).

Afora o fato de ter errado o nome do Teatro Rural do Estudante, tratando-o por Teatro

⁴³ Referindo-se ao Sr. Francisco Nagem, que está a seu lado na entrevista.

⁴⁴ Wilson Dray, um dos fundadores do TRE.

do Estudante do Brasil e de apenas 15 linhas da matéria tratarem da colocação da lona no Teatro de Arena Elza Osborne, em Campo Grande, enquanto 35 falam da criação do Centro Cultural Hélio Oiticica, em Botafogo, a doação foi concretizada (Anexo 39). Mas as dificuldades continuaram pois a prefeitura apenas cedeu a lona, mais nada. Absolutamente mais nada.



Imagem 41: Ives Macena nas estruturas de sustentação da lona, em frente ao painel de Miguel Pastor, na entrada do Teatro de Arena Elza Osborne, após descarregá-las do caminhão, em maio de 1993 - Acervo Teatro Rural do Estudante

A própria retirada da estrutura do caminhão de transporte teve que ser realizada pelos membros do Teatro Rural do Estudante (Anexos 40, 41, 42 e 43). E todo o processo de instalação da cobertura durou alguns meses. Primeiro foi preciso aguardar por, aproximadamente, três semanas, para que se iniciasse a montagem que contou, além dos próprios integrantes do Teatro Rural do Estudante, com apenas três pessoas da Toldos Dias (Anexo 44), fábrica responsável pela construção das tendas. Destas três pessoas, uma era o técnico responsável e duas eram auxiliares gerais, a força bruta que, junto com os “meninos” do T.R.E., ergueram a estrutura remanescente da Eco 92.

E foi assim que, em 19 de maio de 1993, finalmente coberto, foi reinaugurado o Teatro de Arena Elza Osborne.

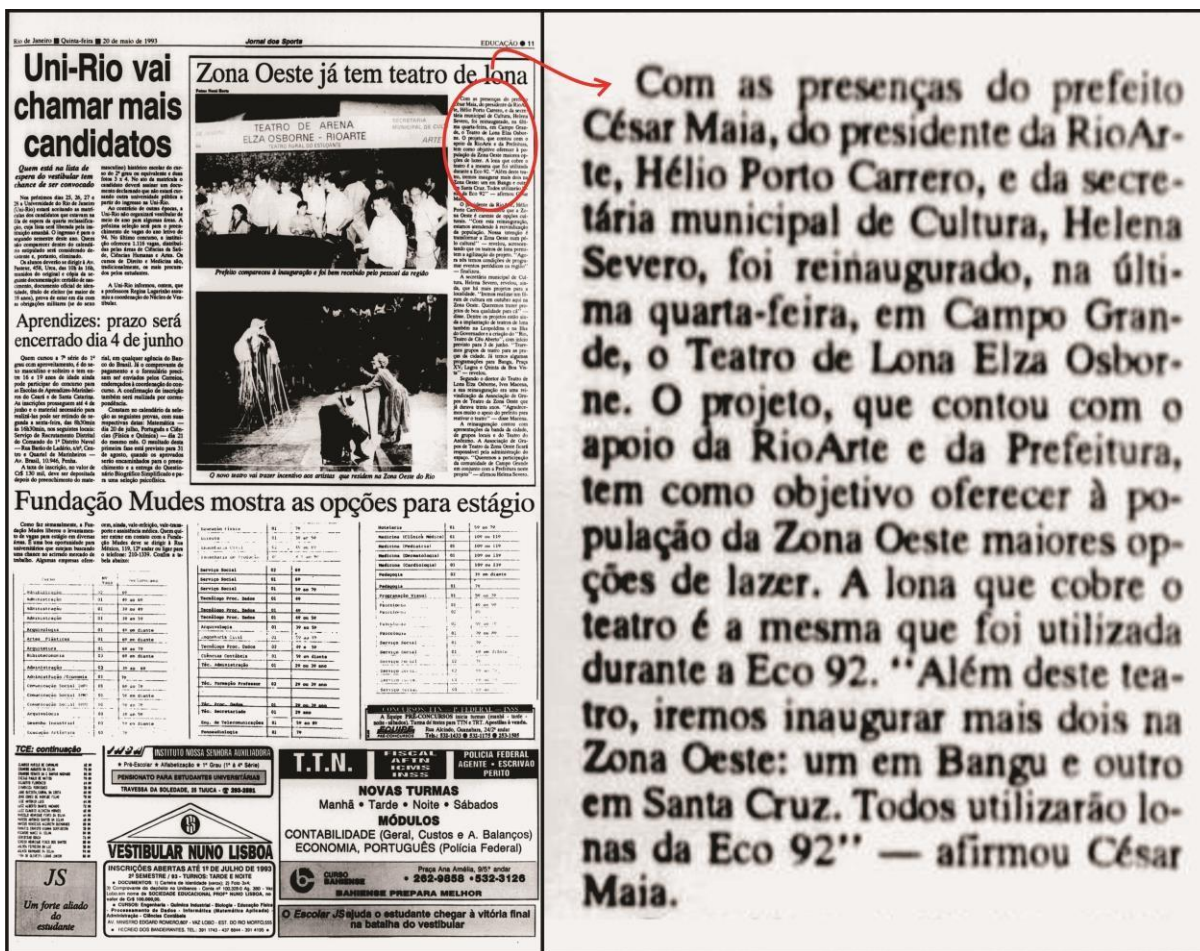


Imagem 42: Matéria do Jornal dos Sports de 20 de maio de 1993, p.11 - Acervo Biblioteca Nacional

III.3 - A INVENÇÃO DO ÓBVIO

Sem nenhum tipo de infraestrutura colocada além da cobertura, iniciou-se um novo momento do Teatro de Arena Elza Osborne, onde se buscava uma arrecadação financeira que permitisse a organização estrutural do espaço. Os eventos de música que, popularizados entre a juventude da Zona Oeste desde os shows de rock, seguiam como principal fonte de renda do espaço e, um marco deste período foi o lançamento do projeto *MPB Arena* que levou para Campo Grande artistas como Geraldo Azevedo e Zé Ramalho.

A partir da visibilidade alcançada pelo sucesso do Teatro de Arena Elza Osborne, diversos outros bairros iniciaram movimentos para solicitar também a instalação de uma lona da Eco 92. Em 1994 foi instalada a de Santa Cruz, mas continuou desativada por dez anos, sendo inaugurada apenas em 2004; Um ano e meio depois de Campo Grande, foi instalada a lona de Bangu e, pouco tempo depois, a de Realengo. Como o projeto pioneiro do Teatro de Arena Elza Osborne apenas utilizava a lona em terreno que pertence ao Teatro Rural do Estudante, a prefeitura não se via obrigada a oferecer um aporte financeiro mensal, o que

passou a acontecer somente a partir da instauração da lona de Bangu, em um terreno da prefeitura, com o subsídio mensal de R\$5.000,00.

Ao perceber o sucesso desta proposta, a RioArte apropriando-se da ideia original de Ives Macena, lançou o projeto Lonas Culturais e iniciou um processo de descentralização cultural sem precedentes no município de Rio de Janeiro que, atualmente, além da Lona Cultural de Campo Grande, no Teatro de Arena Elza Osborne, inclui ainda as lonas culturais municipais João Bosco, em Vista Alegre; Terra, em Guadalupe; Carlos Zéfiro, em Anchieta; Sandra de Sá, em Santa Cruz; Jacob do Bandolin, em Jacarepaguá; Herbert Vianna, na Maré; as Arenas Cariocas Dicró, na Penha; Chacrinha, na Pedra de Guaratiba; Fernando Torres, em Madureira e Jovelina Pérola Negra, na Pavuna e as Areninhas Cariocas Gilberto Gil, em Realengo; Renato Russo, na Ilha do Governador e Hermeto Pascoal, em Bangu.

Como resultado político de toda esta história, Ricardo Macieira, o arquiteto da prefeitura alocado na equipe técnica da fundação RioArte, que foi responsável pela avaliação técnica e instalação da lona doada ao Teatro de Arena Elza Osborne ao tornar-se (como engenheiro) o coordenador do projeto de instalação das lonas culturais, assumiu a autoria da proposta e, ancorado na ideia de Ives Macena, acabou por tornar-se Secretário de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro, cargo que exerceu de 2001 a 2008.

Embora reconhecido pelo Mercosul e premiado como projeto sócio-cultural pela UNESCO, o projeto das Lonas Culturais segue sendo desprezado e mal gerido por sucessivas gestões municipais. Atualmente, cada equipamento recebe R\$25.000,00 mensais divididos em três aportes quadrimestrais de R\$100.000,00 num total de R\$300.000,00 anuais que está congelado desde 2009. Durante a pandemia de Covid-19 este valor foi reduzido para R\$219.000,00 e, para os equipamentos que assinarem o novo contrato anual que deverá iniciar a partir de 7/06/2022 este aporte será, novamente, de R\$300.000,00. Mas nada pode ser tão simples assim.

Este valor de R\$25.000,00 mensais visa o cumprimento de um plano de trabalho da prefeitura que contempla apenas rubricas relacionadas a administração do espaço e que, inclusive, não são atualizadas regularmente pela tabela da FGV⁴⁵, como nos informou em entrevista Ives Pierini, um dos administradores do Teatro de Arena Elza Osborne. Também Alexandre Damascena, que foi diretor da Lona Sandra de Sá, em Santa Cruz, no período 2008/2009 confirma esta informação: “A lona, a verba que ela recebe é uma verba para manutenção. É uma verba que é pra pagar o salário dos funcionários, aluguel de luz e som,

⁴⁵ O Índice Geral de Preços - Mercado (IGP-M), que é divulgado mensalmente pelo Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (FGV).

limpeza... você não recebe uma verba que é pra você contratar artistas, ela é uma verba para você gerir a lona” (DAMASCENA, 2022). Desta forma, há um acordo entre a prefeitura e os gestores para o funcionamento das lonas que é o seguinte: Sem nenhuma verba para qualquer realização independente, caso os gestores do espaço queiram realizar qualquer evento podem utilizar como melhor entenderem a verba gerada na bilheteria, sem qualquer tipo de fiscalização ou prestação de contas.

Em uma primeira impressão, poderia parecer um negócio muito lucrativo, ficar com toda a arrecadação da bilheteria à disposição da gestão do espaço mas, em contrapartida, é importante lembrar que não há verbas para a contratação de artistas. Então como funciona? Por exemplo: um artista que vai se apresentar na Lona não pode cobrar um cachê fixo, pois não há como a gestão garantir este valor, então lhe é oferecido 70% do valor bruto da bilheteria. Mas os 30% restantes não são o lucro do espaço, são a verba que será utilizada pela gestão para todas as providências necessárias e que não podem ser incluídas no plano de trabalho da prefeitura.

E essas providências não são poucas: só de serviços extras é necessário contratar pessoal de limpeza, atendimento, seguranças e técnicos (som e luz); junte-se a isso aluguel de equipamentos extras de som e luz; divulgação extra que precisa ser garantida para eventos com neessidade de fazer bilheteria; transporte do artista e equipe; suporte de camarim; ECAD e, caso necessário, a depender do artista, estadia. Às vezes, vindo do Centro ou Zona Sul, é solicitado o pernoite em Campo Grande pelo tempo de viagem de volta. Em determinada ocasião o Teatro de Arena Elza Osborne chegou a pagar cinco suítes de um motel⁴⁶ local para o pernoite de determinado artista e sua equipe. E nada disso entra no plano de trabalho da prefeitura. A única renda que tende a ser mais relevante é o lucro com a venda de comidas e bebidas no bar, mas que também não é uma renda garantida e varia de acordo com o evento.

Lucro, em geral, na relação custo-benefício, quem traz para a Lona de Campo Grande são, efetivamente, os artistas locais que já possuem alguma popularidade na região, a exemplo de Weber Werneck⁴⁷, Neris Cavalcanti⁴⁸, a banda Black Dog⁴⁹ ou Guilherme Lemos⁵⁰. Mas, importante frisar que este lucro se dá na relação custo-benefício pois, em geral, o retorno destes artistas é bem mais moderado que o de um artista de reconhecimento nacional.

Desta forma, pode-se compreender o fato de alguns destes espaços terem uma espécie

⁴⁶ É muito difícil conseguir hotel na região. Campo Grande só possui um e a diferença de preços é muito relevante, por isso é negociado com os artistas a possibilidade dos motéis.

⁴⁷ <https://www.facebook.com/weber.wernecksoares.3>

⁴⁸ <https://www.facebook.com/neris.cavalcante>

⁴⁹ <https://www.facebook.com/groups/204676106225918>

⁵⁰ <https://www.facebook.com/guilherme.lemos.77>

de administração passiva. Com gestores alocados por indicação política ou editais de ocupação que não defendem as questões relativas ao pertencimento, alguns gestores nem moram ou nem conhecem os locais onde administram um espaço de cultura, o que faz com que sua gestão, meramente executiva, os mantenha reféns das ações e desejos da prefeitura, que acaba por transformar estes equipamentos em uma espécie de auditório para seus eventos de encomenda ou mesmo não realizando qualquer atividade, limitam-se a prestar contas do dinheiro recebido e mantêm o espaço sem propostas de atividades efetivas. Ou, por outro lado, transformam os espaços em casas de show, promovendo apenas eventos com grandes nomes da música em geral e que garantam sua realização a partir da bilheteria.

Já a Lona de Campo Grande possui uma ligação com o território que os gestores de outros equipamentos não possuem. Tanto que é a líder dos equipamentos municipais tanto em atividades realizadas quanto no alcance de público e impacto no território. Por sua independência de gestão, visto que é um espaço pertencente a um núcleo artístico, o Teatro de Arena Elza Osborne, diferente de outras lonas, não pára suas atividades em função da falta de cumprimento dos contratos da prefeitura, por exemplo. O que ocorre com muito mais frequência do que deveria.

Em 2009, o Segundo Caderno do jornal O Globo de 8 de dezembro estampava o seguinte trocadilho na matéria de capa: “NA LONA, verbas param de chegar aos espaços alternativos” (PIMENTEL, 2009, p.1). Já na abertura da matéria o jornalista João Pimentel cravava: “Conhecido como o ato mais eficiente de inclusão cultural da Prefeitura, o projeto das lonas culturais vive sua maior crise. [...] O município não repassa verbas para as lonas há *nove meses*” (idem - grifo meu). Nesta matéria, Alexandre Damascena, diretor da Lona de Santa Cruz e sofrendo com a falta do repasse afirma: “trabalho de graça” (DAMASCENA, 2009, p.1). Neste momento, Jandira Feghali era a Secretária de Cultura.

E os problemas com repasses da Prefeitura nunca deixaram de se apresentar. Em 2016, durante a gestão de Eduardo Paes, com Júnior Perin na Secretaria de Cultura - cumprindo um mandato “tampão” no lugar de Marcelo Calero que saiu para ser Ministro da Cultura -, a prestação de contas que a Lona Cultural de Campo Grande enviou à Secretaria de Cultura se perdeu na prefeitura. Havia o registro da entrega, mas não havia a entrega. E toda a prestação de contas teve que ser refeita do zero. Ao terminarem a documentação, no momento do reenvio, foram informados de que o prazo havia se esgotado e não poderiam mais prestar contas, faltando ainda sete meses de aporte a receber (R\$175.000,00). A proposta da prefeitura para solucionar o problema foi pagar apenas três meses, dos sete que faltavam (R\$75.000,00). Com fornecedores e servidores a pagar, Ives Pierini conta que não houve outra

saída a não ser receber este montante, assinar o documento ao qual o recebimento estava condicionado, garantindo que a prefeitura estava quite com o espaço e aceitar um “calote” de R\$100.000,00.

Disco: Boa produção e safra mediana para o carnaval 2010 • 2

O GLOBO

SEGUNDO CADERNO

TERÇA-FEIRA, 8 DE DEZEMBRO DE 2009

Labor: Cronista se pergunta onde está a grande arte hoje • 10



João Pimentel

Conhecido como o ato mais eficiente de inclusão cultural da Prefeitura, o projeto das lonas culturais vive sua maior crise. Levando o produzindo manifestações de cultura — principalmente shows musicais, no primeiro caso, e oficinas, no segundo — em áreas carentes da cidade, as lonas estão diante da incerteza — a Secretaria Municipal de Cultura, a exemplo do que fez com a Rede Municipal de Teatros, abriu licitação para botar novos administradores nos espaços — e da penúria — o município não repassa verbas para as lonas há nove meses.

Criada a partir da necessidade de um grupo teatral de Campo Grande de conseguir um espaço coberto para suas atividades, a Lona Elza Oubourne foi a primeira de todas e gerou outras nove similares, em Anchieta, Realengo, Santa Cruz, Bangú, Guadalupe, Ilha do Governador, Jacarepaguá, Vista Alegre e no Complexo da Maré. Todas ganharam cobertura — na realidade, as tendas que sobraram da Conferência do Rio de 1992 — e nomes de artistas como Gilberto Gil, João Bosco, Sandra de Sá, Renato Russo, Hermeto Pascoal e Herbert Vianna, foran abraçadas

Na lona

Verbas param de chegar aos espaços alternativos

prazo previsto de quatro meses. — Fizemos um grande investimento aqui — diz De Paula. — Não só na estrutura. Foi um investimento artístico, social e emocional. Já enviamos um requerimento para o prélio explicando a situação, mas ainda não obtivemos resposta.

Outro caso específico é o da lona de Campo Grande, que não fica em um terreno da prefeitura. — Eu não sabia que existia esse terreno (a permissão de uso), não sei desse instrumento, não me foi falado por ninguém — rebate Mário Del Rei, em nome da Prefeitura. — Nesse caso de Realengo, eles sequer se inscreveram para continuar no espaço. A lona é espaço da Prefeitura. Então, eles estão fora. Já o terreno da lona de Campo Grande foi doado por uma família para ser um espaço cultural. Hoje é objeto de uma disputa judicial. Não pertence ao Ima (Instituto Municipal de Administração do Espaço), como é alardeado.

Com relação ao pagamento dos atrasados, Del Rei diz que tudo será pago mediante prestação de contas do período. — Assumimos compromissos e vamos pagar. Mas tudo isso tem que passar pela Controladoria. Vamos arcar com os nossos compromissos, mas tudo tem que ser lido dentro da lei, com a apresentação dos comprovantes de gastos. ■

Nunca foi realizada uma licitação

• A Secretaria municipal de Cultura também pensa como Damascena e abriu, no dia 4 de novembro, uma licitação para a administração das lonas. Segundo Mário Del Rei, subsecretário de Integração e Projetos Especiais, que responde pela secretaria de Cultura, Jandira Feghali, que está na Europa, as lonas nunca tiveram uma licitação, até porque a maioria é fruto de trabalhos locais preexistentes. — Se não tivesse concorrência, as coisas seriam resolvidas com mais rapidez. Mas não foi o que aconteceu. Estamos na fase final, a da análise de documentos. Finalizando, vamos à Secretaria de Administração para conseguir o parecer da documentação das ONGs. Acreditamos que, até o meio deste mês, 80% das ocupações estarão definitivas — diz Del Rei.

Assim como a cada lona corresponde uma realidade, alguns administradores têm histórias próprias e reclamam que a secretária Jandira Feghali deveria visitar individualmente cada espaço para conhecer sua identidade. A lona de Realengo, por exemplo, em sua origem, teve um grande apoio de empresários locais, que cederam mão de obra e material de construção, além de doar dinheiro para que fossem erguidas dependências anexo



ALEXANDRE DAMASCENA, gestor da Lona de Santa Cruz: trabalho de graça



O INTERIOR da lona de Guadalupe: necessidade urgente de manutenção

Já na gestão do prefeito Marcelo Crivella, embora a prestação tivesse ocorrido dentro do prazo, a administração equivocada daquele governo fez com que o pagamento não fosse realizado e acabasse incluído nos “Restos a pagar”, que são dívidas que ficam de uma gestão para ser pagas na próxima, em períodos de transição. Acontece que o atual Secretário da Fazenda, Pedro Paulo, ao assumir a pasta, decretou que todos os terceirizados da prefeitura não receberiam os restos a pagar em cota única, mas em prestações que, ao que parece, serão pagas agora, a primeira de R\$50.000,00 em 17 de julho de 2022, e a segunda, de R\$45.000,00, em julho de 2023 para que o equipamento equilibre as contas de 2020.

Como se toda esta situação não bastasse, o Teatro de Arena Elza Osborne, do Teatro Rural do Estudante vem passando por mais uma etapa difícil nesta longa e vitoriosa história. Com o prazo para a renovação do contrato anual se aproximando - o contrato atual encerra agora, dia 06 de junho de 2022), a gestão do espaço e a Secretaria de Cultura se reuniram para conversar acerca das condições para a assinatura de um novo contrato de 12 meses. Neste momento, tendo como Secretário de Cultura Marcus Vinícius Faustini, criado na Zona Oeste, frequentador da Lona de Campo Grande desde a década de 1990, e que se destaca no cenário cultural carioca com um discurso extremamente atrelado a ações naquela região, esperava-se um diálogo bem mais meleável do que o que acabou por se estabelecer.

Desde fevereiro deste ano de 2022 sem receber os repasses da prefeitura, a gestão da lona não teve outra alternativa para cumprir seus compromissos contratuais, trabalhistas, de fornecimento e serviços se não realizar os pagamentos através de notas fiscais próprias, o registro de Micro Empreendedor Individual - MEI de seus gestores. Acontece que isso não é permitido. Criou-se aí, um precedente para nova investida dos abutres de plantão. Diante deste fato, a prefeitura abriu um processo administrativo contra a gestão do Teatro de Arena Elza Osborne e argumenta que não pode realizar os repasses que deve desde fevereiro em função deste processo. Mas vale reiterar: Todos os pagamentos estão documentados e a prestação de contas foi entregue. Nada foi feito de má fé ou de forma sorradeira, foi feito da forma que era possível para continuar mantendo o espaço, uma vez que a própria prefeitura não executava os repasses devidos. Não houve um ato de rapina, houve um ato de sobrevivência.

E mais: uma vez que a lona é exatamente a mesma utilizada na Eco 92 e que foi instalada ali em 1993, ela está em estado avançado de desgaste depois de 30 anos ininterruptos de utilização, gerando diversos problemas na cobertura do teatro que não pode, por exemplo, realizar eventos em dias de chuva, pois a estrutura não consegue mais evitar a invasão da água.



Imagem 44: Cobertura da Lona Cultural Elza Osborne em 2018 - Acervo do autor

E aí se chega ao momento mais complexo talvez dos 70 anos do Teatro Rural do Estudante: a Secretaria Municipal de Cultura argumentou que não pode fazer obras em terreno particular, que o dinheiro público não pode ser investido nesses espaços e, como única solução possível, propôs que o terreno fosse desapropriado para que a prefeitura pudesse construir ali uma arena carioca. Desta forma a Secretaria desrespeita uma história de 70 anos, sem buscar formas alternativas de preservação da memória. Se isenta da responsabilidade depois de 29 anos de parceria e literalmente, propõe soterrar uma das partes mais significativas da cultura daquele território

Claro que há regras e que elas precisam ser cumpridas em prol da legalidade das coisas e da lisura dos procedimentos. Mas é preciso também que a gestão cultural compreenda os fatos de maneira ampla e se organize administrativa para lidar com os diferentes agentes e seus diferentes significados. Não basta dizer que a regra é igual para todos, quando os todos não são iguais.

As ações políticas, quando há interesse, se adequam a diferentes realidades. O Teatro de Arena Elza Osborne é um equipamento municipal de cultura como todos os outros que compõem o Projeto Lonas Culturais. Mas não é igual aos outros. É uma instituição simbólica da cultura na região e que foi disparadora do maior projeto de descentralização cultural da história da cidade do Rio de Janeiro. Ela precisa não só ser respeitada como tal, como ser tratada de forma a fazer com que os artistas e a população em geral reconheçam sua importância na construção de uma identidade local. A Secretaria de Cultura soube reconhecer o valor do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, localizado no centro da cidade, quando a família do artista ameaçou retirar seu nome do espaço, em função de uma ato de censura

praticado pela anterior gestão de cultura da cidade. De alguma forma, e muito acertadamente, a gestão atual se sensibilizou e convidou para uma conversa de conciliação a família de Hélio Oiticica garantindo a estabilidade da relação para a manutenção do centro cultural. Caso este procedimento não seja adotado com os representantes do Teatro de Arena Elza Osborne, ficaria caracterizado não um procedimento da Secretaria, mas uma escolha, um ato isolado em prol de um determinado equipamento. Mas penso que deveria se estabelecer um diálogo real, não a cruel proposição de desapropriação. Ou, em algum momento, foi proposto à família de Oiticica a “desapropriação” de suas obras?

A cultura da Zona Oeste segue sendo golpeada, novamente no mais simbólico e atuante espaço de cultura de seu território que, agora, resgata seu nome e sua história através de uma nova marca que remete ao Dionísio esculpido por Miguel Pastor em 1958 em sua entrada. De agora em diante: Evoé, Teatro de Arena Elza Osborne!



Imagem 45: Marca atual do Teatro de Arena Elza Osborne - Acervo Teatro Rural do Estudante

Esperamos que, por sua trajetória e importância, em algum momento este equipamento histórico da Zona Oeste possa receber o mesmo cuidado e atenção de um equipamento histórico do Centro da Cidade porque, por enquanto, a pergunta que Ives Pierini nos coloca é sufocante: “O desrespeito que a gente está passando é algo sem precedentes nos 29 anos. Dá pra renovar contrato num cenário desses?” (PIERINI, 2022).

III.4 - O COLETIVO COMO VISIBILIDADE

III.4.1 - UGAT

Uma das tantas demandas citadas por Ives Macena para poder receber a doação da Lona da Eco 92 foi a necessidade de se estabelecer um CNPJ - Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica (à época, CGC - Cadastro Geral de Contribuintes). Como já foi citado, o Teatro Rural do Estudante precisou se organizar enquanto instituição e oficializar seus gestores, Ives Macena e Regina Pierini como produtores. Desta forma, a solução foi criar um registro que pudesse, de forma até mais representativa do que apenas o Teatro Rural do Estudante, assegurar à prefeitura que havia um coletivo de grupos que teria acesso àquela estrutura. Não seria uma doação pública que estaria a serviço de um único grupo, mas de uma região.

Assim, foi fundada em junho de 1992, a UGAT-ZO: União de Grupos e Artistas de Teatro da Zona Oeste que, ainda hoje, é a instituição gestora daquele espaço. Constam como membros fundadores da entidade, os grupos Cia do Rato, Cia Teatral Gente Nova, Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA, Grupo Coisacesa, Grupo Corpus Mente, Grupo Erva Cidreira, Grupo Imaginação, Grupo Invasores do Palco, Grupo Teatral Alpha Imagem e Som, Grupo Teatral DIM, Grupo Teatral Energia Mágica, Jogarte - Teatro do Estudante, Grupo Teasfa, Teatro Rural do Estudante e o artista independente Francisco Nagem (Anexo 45).

A UGAT-ZO foi uma das primeiras tentativas de organização dos grupos e artistas da Zona Oeste como classe, visando à conquista de direitos e o estabelecimento das necessidades da região para a construção de uma luta conjunta. Mas a grande dificuldade de estabelecer um diálogo que unifique ou, minimamente, represente de maneira mais ampla os artistas da Zona Oeste, se manifestou nas poucas tentativas que se seguiram e, ainda hoje, é uma barreira a ser superada.

Em 2019, durante o último evento presencial do Elenco Teatral Amantes da Arte antes da pandemia de Covid-19, o *3º Festival Moacyr Teixeira de Teatro Amador da Zona Oeste*, foi realizado o 1º Fórum da UGAT-ZO, uma mesa diálogos dividida em três dias com objetivos bastante definidos: no primeiro dia, apresentar o estatuto da UGAT-ZO através de sua leitura integral, para que os grupos e artistas da Zona Oeste tivessem conhecimento de seu conteúdo e levantassem pontos que julgassem questionáveis ou carentes de atualização. Estes grupos e artistas levariam o material e as questões levantadas para seus territórios, discutiriam com seus coletivos, gerando sugestões para serem apreciadas no segundo dia, construindo um novo documento e, no terceiro e último dia do evento, seria lido o documento reformulado a

partir da contribuição dos grupos que, depois de aprovado, seria assinado por todos os participantes.



Imagem 46: Fórum da UGAT-ZO durante o 3º Festival Moacyr Teixeira de Teatro Amador da Zona Oeste
 À esquerda: Banner de divulgação / Na mesa: Ives Pierini, Sidney Pereira, Ives Macena e Sérgio Telles
 Em primeiro plano o estatuto da UGAT a ser revisado - Foto: Mônica Parreira - Acervo ETAA

Acontece que, já no primeiro dia, houve uma dificuldade muito grande dos grupos em ouvir a proposta. Eles entenderam como uma proposição unilateral, acreditando que não haviam participado da construção da proposta quando, na realidade, a proposta estava sendo construída naquele evento e não tinha nenhum objetivo além de juntar os agentes de cultura da Zona Oeste objetivando um fortalecimento coletivo. O que foi apresentado a eles era o documento de um coletivo criado em 1992, institucionalizado, com um CNPJ forte, gestor do principal equipamento de cultura da região e que estaria à disposição dos grupos para agenciamento de suas propostas como participação em editais ou prestação de serviços formais mas, perdeu-se muito tempo discutindo em oroboros o motivo de não ter convidado os grupos para a construção de uma proposta que, na verdade, estava sendo construída, ou seja: não se conseguiu chegar a lugar algum.

Em geral, as formas mais bem sucedidas de união dos grupos do território tem sido, mais do que os encontros de organização política, os encontros de execução prática, como os festivais ali realizados, a exemplo do Festeatro, o Ilumina Zona Oeste, o Festival do Grupo Pipa, o Festival Duarte, o Festival de Teatro Infantil da CiaDraca e o Santa Cruz encena, que acaba de ser lançado.



Imagem 47: alguns festivais da Zona Oeste

O Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA, também produz o seu festival que, iniciado em 2017, tem caminhado firmemente na direção de se internacionalizar e inserir a Zona Oeste da cidade no circuito de festivais do Rio de Janeiro.

III.4.2 - FESTIVAL MOACYR TEIXEIRA DE TEATRO AMADOR DA ZONA OESTE

Em um grupo sem qualquer tipo de financiamento duas ações são fundamentais: a observação dos valores individuais como suporte para a realização coletiva e o fortalecimento de uma rede de apoio no território, especialmente neste retorno, quando não havia mais a figura centralizada do diretor. Foi necessário estabelecer o reconhecimento das habilidades individuais, o respeito às possibilidades de realização e interesse de cada um em determinado momento ou projeto. Se até 1999, o ETAA se encontrava duas vezes por semana às 19:00 e quem não pudesse estar era substituído, agora, em 2017, era necessário postergar os trabalhos em função dos horários do grupo. Hoje temos pessoas que quase nunca estão presentes, no

dia-a-dia, mas que são absolutamente fundamentais de dois dias antes até o dia seguinte ao evento. Outros apenas no dia do evento e outros ainda que, de onde estiverem, enviam R\$100,00. De alguma maneira, passamos a nos reunir em um formato que parece se encaixar no modelo de “cidade por projetos” proposto por Luc Boltanski e Ève Chiapelo em *O novo espírito do capitalismo*⁵¹. Para os autores a “cidade por projetos” deve:

Utilizar da melhor maneira os especialistas organizados em estruturas de rede”. [...] Como a confiança e as qualidades relacionais constituem o cimento dos projetos, não é engajável aquele que não sabe depositar confiança nos outros ou aquele em quem não se pode depositar confiança, por não dar aquilo que se espera dele, ou por não divulgar a informação que tem e atuar de modo personalista, o que é uma forma de desonestidade (oportunismo). A regra fundamental é “a reciprocidade: as melhores vontades esmorecem caso não recebam nada em troca do que dão. Quem guardar para si uma informação que pareça útil a outros é um mata-rede” (BOLTANSKI e CHIAPELLO, p.152 - grifo meu).

Foi este exercício de reciprocidade e confiança que alterou o formato do ETAA, revezando lideranças em diferentes projetos, realocando pessoas de um lugar de participação passiva até mesmo para gestão, alterando nosso ser/estar e, com isso, efetivando nosso modo de produção. Da mesma forma, saímos do ambicioso e traiçoeiro desejo do patrocínio empresarial e retornamos às pequenas parcerias do comércio local, alcançando uma rede de apoio e confiança mútua que nos possibilita realizações cada vez mais elaboradas e de alcance mais amplo. Assim tornamos possível nosso festival.

A construção de rede no território se deu por diversos agentes e fatores. O grupo, além de formado primordialmente por pessoas que moram no bairro, portanto possuem um vínculo efetivo, está na memória de pessoas que, jovens nos anos de 1990, hoje são comerciantes, ou possuem alguma relevância política na região, ou apenas querem estar perto desta realização. Desta forma, o ETAA dialoga com o Administrador Regional, o dono do bar, o dono e o diretor da escola, os professores e alunos, os camelôs e lojistas, as múltiplas religiões, outros agentes e espaços de cultura, enfim: ao re-unir o grupo, reuniu-se, a reboque, uma rede significativa de ação no território. E a primeira edição do festival foi fundamental para consolidar esta rede e nos mostrar se o nível de realização que queríamos era compatível com nossa capacidade de produção. Foi ali que estabelecemos as principais características que norteiam nosso festival.

⁵¹ Nesta obra os autores defendem que diferentes agentes sociais, ao reivindicar soluções ou mudanças para situações que consideram injustas, produzem seu próprio senso de justiça, recorrendo a determinadas ordens de justificação que fundamentem suas ações. A estas ordens de justificação eles chamaram “cidades”: cidade inspirada, cidade doméstica, cidade da fama, cidade cívica, cidade mercantil, cidade industrial e cidade por projetos.

Até o momento temos por opção não realizar curadoria para seleção de espetáculos. A curadoria se dá na condição de os grupos pertencerem ao território e, cumprida esta exigência, o festival busca acolher todas as inscrições realizadas, visto que uma das principais diretrizes do evento é dar visibilidade à presença de ações culturais de qualidade e de fácil acesso no bairro. A importância desta característica se mostra, por exemplo, quando três grupos já foram formados especificamente para participar do festival e, destes, dois seguem em atividade e um foi vencedor na categoria teatro de sala em 2019.

Quanto à formação do júri achamos importante que fosse composto por cinco pessoas, sendo três de formação acadêmica ou profissionais reconhecidos das artes cênicas (Teatro, dança, cinema ou TV), um ex-integrante do ETAA, como presença efetiva do território e, como presidente permanente do júri, convidamos Ives Macena, o maior nome na luta pela cultura em nossa região.

No que tange à questão da recepção dos grupos, temos conseguido erguer camarins (até o máximo de 12) com estrutura de madeira e paredes de plástico, equipados com um banco feito de pallet⁵², um ventilador, uma mesa, duas cadeiras e um espelho cada. Tudo conseguido com apoiadores locais, membros ou amigos do grupo e, em última instância, colocado no cartão de algum membro que, posteriormente, será ressarcido. Como achamos importante um horário para os grupos ensaiarem durante o dia, temos conseguido também com o comércio local, oferecer almoço para estes integrantes.

Uma semana antes do evento realizamos uma reunião de alinhamento com todos os grupos selecionados. Esta reunião serve basicamente para instaurar o clima de festival. Tentar fazer com que os grupos vibrem em uma energia de realização. Temos uma produção limitada, precisamos estar alinhados com as pessoas, olhar nos olhos. É muito importante que os grupos saibam que estamos sendo honestos com eles para que, caso algo de inesperado aconteça, não pare qualquer dúvida sobre a lisura do processo. Um evento como este não pode perder a confiança dos participantes. Nesta reunião apresentamos nossa equipe e equipamento técnico, o espaço e as reais condições do evento. É também neste momento que realizamos o sorteio que define a ordem de apresentação dos grupos. Esta ordem será a mesma de utilização do espaço para ensaio⁵³.

Por fim, no dia do Festival é realizada uma rápida conversa com um representante de cada grupo e o corpo de jurados, para que sejam estabelecidas as estratégias de avaliação e

⁵² Pequena plataforma de madeira

⁵³ Disponibilizamos uma hora de ensaio no palco para cada grupo durante o próprio dia do festival. Observando que as cenas devem ter, no máximo, 15 minutos.

apresentada a ficha onde o júri fará as anotações, além de reiterar o posicionamento de total autonomia do júri para a votação, sem preocupação de pulverizar a premiação entre os grupos e até mesmo com a possibilidade de criação específica, como uma menção honrosa, atribuída em 2018 e um prêmio de melhor ator coadjuvante para todo o elenco masculino de um mesmo espetáculo em 2019.

Todos os grupos recebem certificados de participação e são entregues troféus em todas as categorias.

O Festival Moacyr Teixeira ano a ano:

2017 - Neste primeiro ano foram inscritas sete cenas de grupos de cinco bairros diferentes e, durante a deliberação do júri aconteceu o show de Jerry Cariry, que fez um tributo a Ney Matogrosso. Depois da entrega dos troféus acontece um baile de carnaval com a Banda 24 de Fevereiro.

O júri, formado pela Profa. Ms. Juliana Souza do Rêgo, o Prof. Ms. Raphael Cassou, o Prof. Ms. João Vitor Novaes, pela ex-integrante do ETAA, a atriz Denise Telles o pelo presidente efetivo Ives Macena, e chegou ao seguinte resultado:

Quadro 06
Cenas do primeiro festival

Cena	Grupo		Bairro
<i>A rosquinha*</i>	Cia do CIEP Maestro Heitor Villa-Lobos*		Santa Cruz
<i>Isso dói</i>	Cia Nós Quatro		
<i>Relações delicadas</i>	Cia do Invisível		
<i>As diferenças</i>	Cia Teatral Talentos da Vila Vintém		Padre Miguel
<i>E se fosse você?</i>	Cia Teatral Movimento Territórios Diversos		Sepetiba
<i>Para sempre meu guri</i>	Grupo Amarte		Campo Grande
<i>Rosa decotada</i>	Cia Evoé		Realengo
* O grupo não pôde participar por ser formado totalmente por crianças e as apresentações serem à noite.			
RESULTADOS			
Categoria	Vencedores	Cenas	Grupos
Figurino	Leoh Alvarenga	<i>As diferenças</i>	Cia Teatral Talentos da Vila Vintém
Ator Coadjuvante	Nathan Pessanha Drummond		
Atriz Coadjuvante	Thabatta Castro		
Atriz	Rayana Diniz	<i>Relações delicadas</i>	Cia do Invisível
Direção	Alexandre Damascena		
Ator	Rodrigo Santos	<i>Rosa Decotada</i>	Cia Evoé
Texto	Rodrigo Santos		
Cena	<i>Para sempre meu guri</i>		Grupo Amarte



Imagem 48: Moacyr Teixeira ladeado pelos vencedores e parte da equipe ao final do evento, foto Mônica Parreira - Acervo ETAA

2018 - O festival aconteceu no dia 15 de dezembro. Conseguimos dobrar o número de participantes e ampliar nosso alcance, selecionando doze grupos de seis bairros. O júri era formado pelo Prof. Dr. José Dias, Thiago Gomes, diretor da TV Globo, Susan Kalik, roteirista da TV Globo, Alessandra Telles, ex-atriz do ETAA e Ives Macena, presidente efetivo.

Quadro 07 Cenas do segundo festival

Cena	Grupo	Bairro
<i>Amigas para sempre</i>	Cia Nós é 7	Campo Grande
<i>Emoções</i>	Cia Teatral a história que eu conto	
<i>O despertar</i>	Cia Absorto	
<i>Puxando a vida</i>	Cia do Absurdo	
<i>Três vidas e um destino</i>	Grupo Amarte	
<i>Cabaret Valentin*</i>	Grupo de Artes Cênicas do Colégio Pedro II*	Realengo
<i>Pelo buraco da fechadura</i>	Cia Evoé	Sepetiba
<i>Contos Africanos - a viagem de África ao Brasil</i>	Cia Movimento Territórios Diversos	
<i>Olha pra ele</i>	Cia de Teatro Sapê	
<i>Memórias Casmurras - o outro lado do dom</i>	Cia 3 de teatro	Guaratiba
<i>A Remoção</i>	Cia Teatral Terraço das Artes	Paciência

<i>Pietá</i>	Grupo Utopia Cia de Teatro		Senador Camará
*Por ser um grupo formado por alunos do ensino médio eles ficaram com vergonha de participar			
RESULTADOS			
Categoria	Vencedores	Cenas	Grupos
Menção honrosa	Letícia Aguiar e Maria Cecília	<i>Amigas para sempre</i>	Cia Nós é 7
Ator Coadjuvante	Rodrigo Dionarpe	<i>Memórias Casmurras - o outro lado do dom</i>	Cia 3 de Teatro
Atriz Coadjuvante	Mayara Mattos	<i>Contos Africanos - a viagem de África ao Brasil</i>	Cia Movimento Territórios Diversos
Atriz	Júlia Isis	<i>Pelo buraco da fechadura</i>	Cia Evoé
Figurino	Helyane Silsan		
Ator, Direção e Texto	Rodrigo Santos		
Cena	<i>Pelo buraco da fechadura</i>		

Elaborado pelo autor



Imagem 49: Construção dos 12 camarins nos fundos do G.M.R. 24 de Fevereiro - Acervo ETAA

2019 - Talvez a maior realização do Elenco Teatral Amantes da Arte em toda a sua trajetória, até este momento, em termos de ação prática, de execução de projeto. Foi um evento realizado em três dias, ocupando cinco espaços em Santa Cruz, Com vinte e três grupos representando quatorze bairros e apresentando vinte e seis cenas, num total de cento e trinta artistas e sessenta e sete convidados em vinte e sete eventos. E, mais uma vez, dobramos o número de grupos participantes. Foram aceitas inscrições em três modalidades: teatro infantil, teatro de rua e teatro de sala.

O júri das cenas infantis foi composto pelo ator Edmilson Barros, o professor Veríssimo Júnior, o produtor André Faxas, o ex-integrante do ETAA, Nathan Rubens Lee e a Profa. Ms. Pela Unirio, Ana Luiza França, como Presidenta.

Quadro 08
Cenas Infantis do terceiro festival

Dia	CENAS INFANTIS		
	Cenas	Grupo	Bairro
01	<i>Eca, tem um lixo no meu lixo e Tik Pu Ik</i>	Scandaliart	Santa Cruz
	<i>A cigarra e a formiga*</i>	Oficina de teatro do colégio Villa Lobos	
	<i>O casamento de Albená</i>	Cia 7 Phocus	
	<i>Cecília em busca da fantasia</i>	Núcleo de arte e cultura Encenô	Freguesia
	<i>A procura da Cinderela</i>	P. Arte Cultural Angel Caraméz	Guaratiba
	<i>Se essa rua fosse minha</i>	Grupo Professores em cena	Paciência
	<i>Cinderela Sertaneja - um conto de fadas no sertão</i>	David Fernandes	
*O grupo não compareceu.			
RESULTADOS			
Categorias	Vencedores	Cenas	Grupos
Atriz	Ana Paula	<i>A procura da Cinderela</i>	P. Arte Cultural Angel Caraméz
Ator Coadjuvante	Allan Rosário	<i>Se essa rua fosse minha</i>	Grupo Professores em cena
Atriz Coadjuvante	Pam Nascimento	<i>Cecília em busca da fantasia</i>	Núcleo de arte e cultura Encenô
Figurino	O grupo		
Ator	Nelson Bruno	<i>Tik Pu Ik</i>	Grupo Scandaliart
Cenografia	O grupo		
Texto (original)			
Direção			
Cena	<i>Tik Pu Ik</i>		

Elaborado pelo autor

As cenas de teatro de rua tiveram como membros do júri o Prof. Ms. João Vitor Novaes, a produtora do grupo Tá na Rua, Sarah Alonso, o professor Ricardo Góes, Idioracy Santos, ex-integrante do ETAA e o professor Josué Soares como Presidente.

Quadro 09
Cenas de rua do terceiro festival

Dia	CENAS DE TEATRO DE RUA*		
	Cenas	Grupo	Bairro
02	<i>O pavão vaidoso</i>	Scandaliart	Santa Cruz
	<i>Romance</i>	Grupo Os 12	
	<i>Quem sabe meu nome?</i>	Cia Evoé	Realengo
	<i>Olha pra ele</i>	Grupo de Teatro Sapê	Sepeitiba
	<i>O rico avarento</i>	Laboratório Teatro	Itaguaí
	<i>Laura</i>	Grupo MovaNos	Padre Miguel
*Como a prefeitura não cumpriu sua parte de limpar a praça e preparar a instalação elétrica, as cenas de rua foram apresentadas no salão do G.M.R. 24 de Fevereiro			
RESULTADOS			
Categorias	Vencedores	Cenas	Grupos
Figurino	Yagor Tony	<i>O rico avarento</i>	Laboratório Teatro
Ator			
Atriz Coadjuvante	Thaina Cruz		

Texto (original)	Lu Fortunato	<i>Laura</i>	Grupo MovaNos
Ator Coadjuvante	Todo o elenco masculino		
Cenografia	O Grupo	<i>Olha pra ele</i>	Grupo de Teatro Sapê
Atriz	Gabrielle Soares		
Direção	O Grupo		
Cena	<i>Olha pra ele</i>		

Elaborado pelo autor

Importante registrar que, ao pensarmos em incluir a categoria teatro de rua em nosso festival, imediatamente nos remetemos à Praça Marquês de Herval, que está localizada em frente à nossa sede e possui um teatro de arena muito aconchegante e nunca utilizado. Fizemos todos os procedimentos necessários (e são inúmeros) para a liberação legal da praça por parte da prefeitura. Foram três meses de exigências e documentações até que recebemos a confirmação da prefeitura dando ciência de que nossa solicitação havia sido aceita e seria enviada uma equipe na manhã do dia 10 de novembro de 2019 para realizar a limpeza da praça e instalar um ponto de luz para que pudéssemos ligar equipamentos de som e luz em segurança. Como na manhã do dia marcado nenhum funcionário da prefeitura esteve no local, entendemos que seria melhor realizar os espetáculos de teatro de rua no salão do G.M.R. 24 de Fevereiro. Este episódio é apenas mais um na trajetória de descasos do poder público com nosso território. Cria-se a dificuldade para que o solicitante acabe por desistir da solicitação. Por isso é muito importante não desistir, pois só sem a desistência o descaso se explicita.

Neste ano o júri do teatro de sala teve apenas quatro integrantes, pois uma das convidadas para compor o corpo de jurados teve problemas familiares e não pôde comparecer. Desta forma o júri ficou assim constituído: a Profa. Dra. Luciana Penna-Franca, o professor Ricardo Góes, o ator Maurício Osborne como ex-integrante do ETAA e o presidente efetivo Ives Macena.

Quadro 10
Cenas de sala do terceiro festival

Dia	DE 18:00 A 21:00 - CENAS DE TEATRO DE SALA*		
	Cenas	Grupo	Bairro
03	<i>Destino</i>	Cia Teatral Terraço das Artes	Paciência
	<i>Olhos de bicho</i>	Teatro de Garagem	Recreio
	<i>Sequestros em Luanda</i>	grupo Latinidades	Santa Cruz
	<i>Metamorfose</i>	grupo ArtVênus	Cosmos e Campo Grande
	<i>O que é a vida</i>	John Sandes	Realengo
	<i>Deixa eu cuidar de você</i>	Cia Luz de âmbar	Pedra de Guaratiba
	<i>Foto dá prisã</i>	Companhia das Moiras	Recreio

	<i>Cale-se!</i>	Grupo do núcleo de arte Dr. Dilson	Cosmos
	<i>Basta!</i>	do grupo atores em cena	Santa Cruz
	<i>Pétala</i>	Cia Evoé	Realengo
RESULTADOS			
Categorias	Vencedores	Cenas	Grupos
Ator	Rodrigo Santos	<i>Pétala</i>	Cia Evoé
Atriz Coadjuvante	Bruna Mendeli	<i>Fotos dá prisão</i>	Companhia das Moiras
Ator Coadjuvante	Jean Kleber	<i>Cale-se!</i>	Grupo do núcleo de arte Dr. Dilson
Figurino	O Grupo	<i>Deixa eu cuidar de você</i>	Cia Luz de Âmbar
Texto (original)			
Cenografia			
Atriz			
Direção	O Grupo		
Cena	<i>Deixa eu cuidar de você</i>		Cia Luz de Âmbar

Elaborado pelo autor

Seguramente este foi o nosso evento mais estruturado e, conseqüentemente, mais bem divulgado e registrado. Não por acaso, ocorreu em um momento em que o próprio grupo estava mais organizado. Tínhamos agora a fundamental confiança e parceria de um bom número de grupos da região; o definitivo apoio do comércio local, onde solucionamos questões como decoração, material administrativo, o transporte dos jurados e alimentação dos participantes - O que não foi conseguido foi comprado e creditado em cartões pessoais dos participantes que foram ressarcidos em outras ações do ETAA; estabelecemos parcerias importantes para futuras ações, como a SBAT e o PPGEAC da Unirio; e alinhamos nossas equipes e suas competências, estabelecemos nosso “modo de produção” de festival. Desta forma, com o estabelecimento de um fluxo de gestão e trabalho que passou a dar conta de nossas necessidades, compreendemos o momento de expansão no sentido de ação no território.

III.4.2.1 - Núcleo de Festivais de Teatro da Zona Oeste

A partir da experiência adquirida com o percurso de nosso festival, foi elaborado um desenvolvimento planejado de todo ano, com planilha orçamentária e opções de captação de recurso direto, através do comércio local e inscrição em leis de incentivos nos âmbitos municipal, estadual e federal. Não havia dúvidas de que, com as ações de 2019, 2020 seria um ano de ratificação e ampliação de nossas ações. E o primeiro evento do ano aconteceu em 03 de janeiro: uma reunião de planejamento de um de nossos mais ambiciosos projetos, a construção de um *Núcleo de Festivais de Teatro da Zona Oeste*.



Imagem 50: Marca do Núcleo de Festivais de Teatro da Zona Oeste - Acervo Núcleo

Este Núcleo pretende criar um circuito de festivais onde cada grupo será responsável por organizar um festival em seu território. Cada um destes eventos ocorrerá em um mês do ano e, desta forma, os grupos da Zona Oeste terão um festival por mês para mostrar seu trabalho; ao mesmo tempo em que, cada grupo integrante do Núcleo, só precisará organizar um por ano.

A proposta foi abraçada por nove grupos de diferentes bairros: além do Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA, de Santa Cruz, fazem parte do Núcleo a Cia Art Vênus, de Campo Grande, a P. Arte Cultural Angel Caraméz, de Freguesia, a Cia Teatral Terraço das Artes, de Paciência, o grupo MovaNos, de Padre Miguel, a Cia Luz de Âmbar, de Pedra de Guaratiba, a Cia Evoé, de Realengo, o Ateliê da Cena, do Recreio e o Grupo de Teatro Sapê, de Sepetiba. Faríamos um festival por mês na Zona Oeste ao longo do ano de 2020, a partir de abril.

Discutimos bem objetivamente o planejamento inicial e, curiosamente, nossa primeira dificuldade foram os questionamentos acerca da utilização do termo *amador*⁵⁴. Em alguns momentos de nossa trajetória este entrave surgiu - mas como não é nosso objetivo aqui nos debruçar sobre ele, ainda que, mais adiante possamos retomar o tema - apenas registro que sempre me parece estranho ouvir a rejeição do termo por alguém que só pode ensaiar à noite ou nos finais de semana por estar “trabalhando” em horário comercial. Mas, todos nós apresentamos nossos argumentos e conseguimos avançar respeitando nossas diferentes opiniões e mirando em nossos objetivos comuns. O termo caiu.

A principal estratégia deste Núcleo é utilizar uma prática de produção que não crie dependência do aporte financeiro, semelhante à que o ETAA aplica para o Festival Moacyr

⁵⁴ A primeira proposta era que o Núcleo se chamasse *Núcleo de Teatro Amador da Zona Oeste*.

Teixeira. Neste tipo de produção, a etapa fundamental é conseguir a parceria com um espaço (qualquer que seja ele) para, a partir do espaço, se pensar o festival. Quase que um *found space festival*. Ou seja: um festival que será planejado a partir do espaço onde vai se realizar. Se o grupo encontra, por exemplo, um terreno com uma pequena construção onde lhe é permitido realizar o evento, não há motivos para se pensar em uma produção de grandes complexidades para além, por exemplo, de banheiros químicos.

Todo o restante será indicado pelo espaço. Se é um terreno aberto, consigamos uma lona, a pequena construção será o camarim revezado pelos grupos (enquanto um grupo se apresenta o outro se prepara), a plateia se sentará em bancos de madeira, em lonas esticadas no chão ou mesmo os vizinhos trarão suas próprias cadeiras de casa e o evento vai, por si só, ganhando uma identidade e é, esta identidade, que levará ao próximo passo: a parceria com o comércio local.

Não se pode pensar, em um evento popular, em retorno financeiro direto. Não é vendendo o festival que o grupo vai se capitalizar, mas potencializando o festival, e fazendo com que, inversamente, o festival venda o grupo, ou melhor, a capacidade de realização do grupo, sua força de trabalho. É esta realização que vai conferir credibilidade junto ao comércio local. O grupo não apresenta mais o que pretende fazer, ele mostra o que está fazendo. Além do comércio local, é fundamental se manter buscando estender as parcerias no território com escolas, outros espaços de ação social e, até mesmo, indivíduos isolados e seguir o caminho que for se construindo no percurso.

Depois de todas as discussões e acertada a ordem dos festivais ouvindo a disponibilidade de cada grupo, a Cia Luz de Âmbar, de Pedra de Guaratiba ficou responsável pela realização do primeiro festival, com data marcada para 26 de abril. Conseguiram espaço, definiram formato e já estavam firmando diversas parcerias e com todas as providências tomadas para a realização do primeiro evento, o Festival Viva a Arte. A diretora da Cia Luz de Âmbar, Jany Pons, publicou o edital do festival em suas redes sociais divulgando a abertura das inscrições no dia 10 de março de 2020. No dia 17 o governador Wilson Witzel decretou o primeiro período de quarentena no Rio de Janeiro.

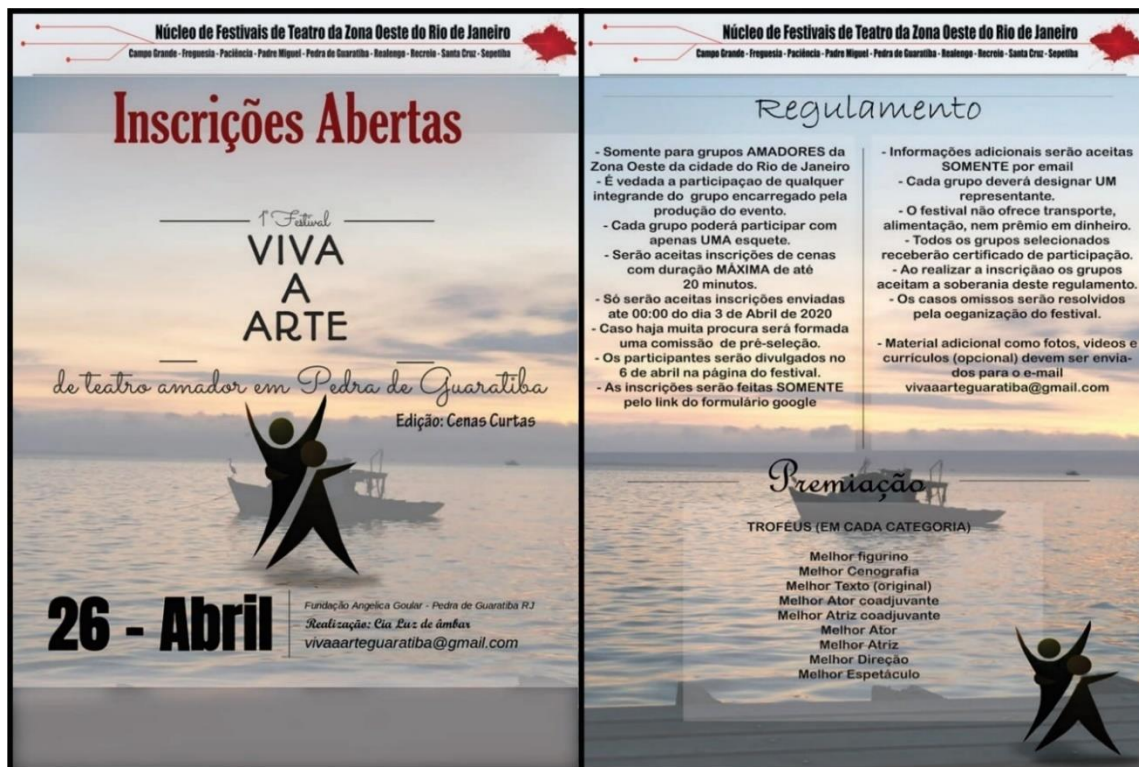


Imagem 51: Flyer e Regulamento primeiro festival do Núcleo - Acervo Cia Luz de Âmbar

2020 - Não houve festival em função da pandemia de Covid-19

2021 - Duas possibilidades totalmente novas se apresentaram aqui: a primeira foi o fato de termos sido contemplados na Lei Aldir Blanc. O ETAA nunca havia sido aprovado em leis de incentivo direto. Até já havíamos conseguido aprovação pela lei do ISS mas a captação ficou pelo caminho. Entrar em contato com as empresas é muito mais complexo do que conseguir a aprovação no edital. E conseguir patrocínio em Santa Cruz via ISS, quase sempre, vai significar conseguir um lugar à mesa dos realizadores de eventos alheios, aqueles cooptados que fecham os acessos às empresas. Um núcleo de ditos produtores culturais que, em sua maioria, não são realizadores, apenas atraem os verdadeiros fazedores de cultura para seus eventos patrocinados e fazem parecer um grande favor, aquela relação já citada e apresentada por Roberto Schwarz.

A outra novidade foi que a 4ª Edição do festival ocorreu totalmente online mas, ainda assim, decidimos manter o formato do último festival presencial, em 2019, com diversos eventos ocorrendo ao longo de três dias.

Nesta edição os espetáculos poderiam ser inscritos em quatro categorias: teatro infantil, teatro de rua, teatro de sala e pílulas digitais, que seriam cenas filmadas. Por termos

recebido o prêmio Ações Locais, da Lei Aldir Blanc, oferecemos um prêmio de R\$1.000,00 para Melhor Cena em cada categoria mas, ainda assim, as inscrições caminharam a passos muito lentos. Iniciamos um contato direto com todos os grupos que já haviam participado do festival e fomos entendendo a dificuldade real criada pela pandemia. Muitos grupos, além de estarem com as atividades suspensas, estavam completamente desarticulados, não tinham condições de se reunir para gravar uma cena e, menos ainda, já teriam um material pronto. E mais, muitos grupos não tinham internet para enviar os vídeos.

Diante deste quadro propusemos o que chamamos de teatro da pandemia, que permitiria que os grupos se inscrevessem com cenas que poderiam ser filmadas da forma que os coletivos conseguissem, por plataformas digitais, por celular, em suas casas, na rua, em qualquer espaço. De qualquer forma. Nosso incentivo agora, passava a ser pela execução. Nas condições que fossem possíveis. Isso facilitou um pouco e conseguimos treze cenas realizadas por nove grupos. Mas a divisão das cenas em modalidades passou a não fazer mais o menor sentido e decidimos assumir o momento presente. Não teríamos mais espetáculos categorizados, mas sim “o teatro da pandemia”, onde todos os grupos concorreriam na mesma categoria. Isso também nos possibilitou oferecer uma pequena ajuda de custo para todos os grupos inscritos. Como premiaríamos quatro categorias com R\$1.000,00 cada, mantivemos o prêmio para a Melhor Cena e, os R\$3.000,00 restantes foram divididos em cotas para os nove grupos, em um total que foi arredondado para R\$250,00 por cada cena enviada.

Com a realização via internet, começamos a vislumbrar a possibilidade de internacionalizar o festival. Nosso maior projeto com relação a este evento. Para esta empreitada convidamos, como curadoras internacionais, a Profa. Dra. Rosyane Trotta, da Unirio que possui ampla pesquisa em teatros de grupo e na América Latina, objeto, inclusive, de seu Pós doutoramento e a Profa. Dra. Carin Louro, também pesquisadora do teatro da América Latina.

O processo se deu através de pesquisas na internet e, após selecionados os agentes latino-americanos que nos pareceram ter uma prática que dialogasse com nosso festival, foram enviados convites por e-mail para três pessoas: María Tereza Zuñiga, diretora do Grupo de Teatro de Expresión, de Huancayo, no Peru, Ricardo Talento, diretor do Circuito Cultural Barracas, em Buenos Aires, na Argentina e Jorge Blandón, diretor da Corporacion Cultural Nuestra Gente, em Santa Cruz, na Colômbia. Como todos responderam positivamente, convidamos Alexandra Carla, do Elenco Teatral Amantes da Arte para compor a mesa e, a mediação ficou por conta de Rosyane Trotta e Carin Louro, que acompanhou tirando dúvidas do público no chat, com questões relacionadas à língua, por exemplo. Desta forma, o festival

foi divulgado como 4º Festival Moacyr Teixeira de Teatro Amador da Zona Oeste - Edição virtual internacional.

Todas as outras mesas de diálogos também foram pensadas de forma a abrir novas frentes de ação, por assim dizer. Objetivamos tratar de temas nem sempre confortáveis, mas efetivamente necessários, não só pelo momento atual de desmonte e massacre da cultura no país, mas também como forma de compreensão de possibilidades de planejamento e organização futura. Movidos por essas questões, estabelecemos dois tipos de debates, as “mesas de diálogos” e os “painéis da Zona Oeste”. Nas mesas de diálogos o objetivo foi estabelecer o diálogo mais amplo possível entre diferentes agentes culturais a partir dos temas: *A questão da realização técnica do espetáculo*, onde profissionais reconhecidos e acadêmicos dialogaram com técnicos formados intuitivamente ou através de pequenos cursos e oficinas informais pela Zona Oeste, objetivando o pensamento formativo através da prática teatral como um todo; *Ações públicas de cultura para a Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro*, onde convidamos o Secretário Municipal de Cultura para conversar com diferentes agentes de cultura da região; e nossa mesa internacional que chamamos de *Teatros fora do eixo*, onde a Zona Oeste pode compreender as semelhanças entre o teatro periférico nas diferentes sociedades.

Já nos painéis da Zona Oeste nos debruçamos sobre nossas práticas e, ao olhar para elas, descobrimos também as nossas não práticas. Os temas foram *O teatro nas escolas da Zona Oeste*, tema discutido por professores-artistas que atuam no cotidiano desta relação; *Teatro e religiosidade na Zona Oeste* que, compreendendo a religiosidade como uma sempre possível porta de entrada para a arte e a formação artística, realizadores de diferentes pensamentos apresentaram visões distintas de uma prática semelhante; e *O teatro negro da Zona Oeste* que buscou compreender como se dá a representatividade negra nas diferentes ações do teatro da região. O debate realizado nesta acabou por originar o núcleo de teatro negro da CiaDraca, primeiro da Zona Oeste e que acaba de montar seu primeiro espetáculo *Juliano Moreira - a história que eu posso contar*, com texto e direção de Tito Sant’anna com Rodrigo de Castro, Tânia Dias, Mara Fonseca, Christian Vianna, Edson Santana, Raíza Fernanda e Rosa Nogueira.

O festival foi realizado nos dias 12, 13 e 14 de março de 2021 e outro marco desta edição foram as crônicas de Virgínia Morais, integrante do ETAA, professora e pesquisadora de dramaturgia que, impulsionada pelo evento, sua falta presencial e sua presença distante, iniciou a escrita de textos que flutuavam entre crônicas, críticas ou relatos sobre cada dia do

festival. Ela criou um jornal informativo, *A Corujinha* que pode ser acessado na página *O meu lugar de fala: a arte*⁵⁵, no facebook.



A CORUJINHA

SEU INFORMATIVO DE NOTÍCIAS DO FESTIVAL MOACYR TEIXEIRA

MARÇO 2021 * EDIÇÃO 1 * 11/03/2021

Abertura Oficial

O SABOR DE MEMÓRIAS DEGUSTADAS

POR VIRGÍNIA MORAIS

Em tempos de pandemia, a arte não para. Os artistas se reinventam, revisitam suas histórias, revisam seus modos de produção, degustam suas memórias. Sim, degustar! Extrair o máximo de algo com o auxílio dos sentidos. Buscam dar sabor (aquela mistura de sensações!) a sua arte.

O 4º Festival Moacyr Teixeira de Teatro Amador da Zona Oeste, um dos projetos beneficiados com a Lei Aldir Blanc, realizado pelo grupo de teatro amador ETAA, teve ontem sua abertura oficial nos brindando com um aperitivo surpreendente e emocionante.

Fomos convidados a um banquete à moda Baco onde ao som de Luzes da Ribalta os apresentadores da noite com muita alegria disseram ao que brindavam e como fora preparado com amor e respeito o cardápio desses quatro dias de celebração a memória, a luta de um homem de teatro, da periferia, por espaço.

E assim foi a abertura do festival...

O fim de uma etapa dando início a outra.

A apresentação de conclusão da oficina de iniciação teatral deu o tom memorialístico a esse festival que entrará na sua quarta edição. As oficinas, que junto com o Projeto escola eram as meninas dos olhos do fundador do Elenco, Moacyr Teixeira, o homem que dá nome ao esse festival, tinham o objetivo de formar plateia e preparar profissionais para realizar um bom espetáculo.

Os "maitres" do evento, Sérgio Telles, diretor artístico e Ivana Marchel, diretora de produção, narraram a história do ETAA e do seu fundador Moacyr Teixeira. E colocaram diante de nossos olhos todas as maravilhas que serão oferecidas durante esses dias.

Para ficar na memória em todos os sentidos, fomos agraciados com o show ao vivo, do cantor Lugh, artista com raízes na zona oeste. Uma mistura de aromas. Ainda nem acredito que tenha sido só o aperitivo. Estou faminta por essa arte que transforma sonhos de menino em realidade. "E como sonho que se sonha junto, é realidade" meus aplausos a cada membro que trabalhou na preparação desse espetáculo.

Que venha o banquete, pois já estou sentada a mesa. Tim-Tim!



SHOW DE ABERTURA DO FESTIVAL LUGH




Imagem 52: informativo A Corujinha - Acervo Virgínia Morais

⁵⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/virmafala/> - Acesso em 08/06/2022

O desenvolvimento do festival se deu da seguinte forma:

Quadro 11
Desenvolvimento do quarto festival

QUINTA-FEIRA - ABERTURA		
Horário	Evento	
20:00	Live de abertura com Sérgio Telles e Ivana Marchel	
21:00	Show ao vivo com Lugh	
PROGRAMAÇÃO GERAL SEXTA-FEIRA, SÁBADO E DOMINGO		
Horário	Evento	Detalhamento
10:00	Mesas de diálogo	<i>A questão da realização técnica do espetáculo</i> Com o Prof. Dr. Eduardo Tudella, Ademir Lamego, Prof. Dr. José Dias e José Luiz Cardoso - Mediação da Prof. Dra. Fernanda Paquelet
		<i>Ações públicas de cultura para a Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro</i> Com Ives Pierini, Pablo Ramoz, Hudson Batista e Marcus Faustini, Secretário de Cultura da cidade do Rio de Janeiro - Mediação de Sérgio Telles
		<i>Teatros fora do eixo (Mesa internacional)</i> Com Ricardo Talento (ARG), Jorge Blandón (COL), Maria Teresa Zuñigan (PER) e Alexandra Carla (BRA) - Mediação Rosyane Trotta e Carin Louro
14:00	Oficinas	<i>Teatro infantil no Brasil</i> , com Arnaldo Marques
		<i>Construção de personagens</i> , com Marcelo Flores
		<i>Direção de Movimento</i> , com Suely Guerra
16:00	Painel Zona Oeste	<i>O teatro nas escolas da Zona Oeste</i> Com as professoras Rosa Nogueira, Carolline Duarte, Luiza Rangel e o professor Ricardo Góes com mediação de Rosângela Moreira
		<i>Teatro e religiosidade na Zona Oeste</i> Com Marcello Gusman, Victor Meirelles, Odilon Júnior e Sandra Regina com mediação de Sidney Pereira
		<i>O teatro negro da Zona Oeste</i> Com Osvaldo Moreno, Victor Santana, Tânia Dias, Elizabeth Manja e Jonathan Rodrigues, com mediação de Rodrigo de Castro
18:00	Leituras Dramáticas	<i>A puta consciência</i> , de Ivana Marchel
		<i>Namíbia, não!</i> , de Aldri Anuniação
		<i>Braseiro</i> , de Marcos Barbosa
		NOTA: Em todos os dias ocorreram conversas com os autores
20:00	Cenas	<i>A odisseia fugiu do ensaio</i> , Grupo de Teatro Sapê
		<i>A Rede</i> , Grupo Teatral Metamorfose
		<i>Branca de Neve no sertão</i> , Davi Fernandes
		<i>Julieta Assanhadinha</i> , Filma nós aqui
		<i>Como Raul já dizia</i> , Davi Fernandes
		<i>Lua</i> , Grupo de Teatro Sapê
<i>Irmandade</i> , Cia Evoé		
<i>Menina marrom</i> , Grupo Teatral Alecrim		
<i>Condenados pela paixão</i> , Cia Evoé		
<i>Teste de Elenco</i> , Cia Teatral Terraço das Artes		
<i>Toda só</i> , Cia de Teatro Essência do palco		
<i>Nunca irei me casar</i> , Cia Duarte		
		<i>Banzô</i> , Cia Evoé
23:00	Shows	Denegrindo
		Black Dog Brasil
		Jorge

Elaborado pelo autor

Uma última ação importante de destacar foi a inserção de analistas que avaliavam as cenas todos os dias depois das apresentações. Ao fim das exposições, entravam no ar duas pessoas que faziam uma análise do que foi assistido. No primeiro dia as convidadas foram Laís Lage, graduada em teatro pela Unirio e moradora de Santa Cruz e a atriz Vilma Melo, no segundo dia, a Profa. Dra. Rosyane Trotta e a dramaturgista Fátima Saadi conversaram sobre o material assistido e, no terceiro dia, o artista-curador Felipe Assis e o Prof. Dr. Celso Júnior conduziram o momento. Embora com uma ou outra dificuldade pela novidade da proposta, a ideia foi muito bem aceita pela quase totalidade dos grupos participantes que pontuaram a manutenção da proposta.

O júri único era formado por Carin Louro, Doutoranda em teatro pela Unirio, Luiz Vaz, um dos fundadores do Centro do Teatro do Oprimido, Marcos Martins, ator da Cia do Armazém, o Prof. Dr. José Dias, da Unirio e UFRJ e o presidente efetivo, Ives Macena. Eles receberam todas as cenas antecipadamente e se reuniram virtualmente em sala privada no domingo. Depois de sua deliberação, declararam o seguinte resultado:

Quadro 12
Vencedores do quarto festival

Categorias	Vencedores	Cenas	Grupos
Cenografia	O grupo	<i>A odisseia fugiu do ensaio</i>	Grupo de Teatro Sapê
Ator Revelação (prêmio especial do júri)	Davi Fernandes	<i>Conjunto da obra</i>	Cia de talentos Davi Fernandes
Atriz Coadjuvante	Julia Ísis	A rede	Grupo Teatral Metamorfose
Ator Coadjuvante	Kaio Rayol		
Texto (original)	Rodrigo Santos	<i>Condenados pela paixão</i>	Cia Evoé
Ator		<i>Irmandade</i>	
Direção			
Atriz	Mayara Tenório		
Figurino	Juh Galdino	<i>Toda só</i>	Cia de teatro essência do palco
Iluminação			
Cena	<i>Toda só</i>		

Houve algum questionamento em torno da situação de que a cena vencedora foi a única que enviou um material gravado em teatro, em uma apresentação com público e anterior à pandemia. Mas, como não havíamos previsto esta situação e não foi estabelecido nenhum tipo de limite ou padronização de produção, optamos por absorver este impasse, manter a decisão do júri e nos atentar para situações semelhantes no futuro. De toda forma o festival aconteceu e foi extremamente bem recebido pelos agentes de cultura do território e pelo

público, obtendo quase 2.500 visualizações em nosso canal⁵⁶. E, para ampliar nossos propósitos de visibilização do teatro da Zona Oeste, a mesa internacional da 4º edição de nosso festival foi fundamental.

III.4.2.2 - Rede Zona Oeste de Teatro - RJ



Imagem 53: Print do vídeo da mesa de diálogos *Teatros fora do eixo* no YouTube - Acervo ETAA

Durante a mesa *Teatros fora do eixo*, Jorge Blandón, diretor da Corporacion Cultural Nuestra Gente, da Colômbia, falou sobre uma rede internacional de grupos de periferias, a *Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad*. Aquela informação, até então desconhecida para nós, que já havíamos realizado algumas investidas no sentido de agrupar os diferentes coletivos da região, surgiu como perspectiva de consolidação. Prosseguimos com os contatos após o festival, a partir de Marcelo Palmares, diretor do Grupo Pombas Urbanas, da cidade de Tiradentes, São Paulo e que é o articulador da Red Latinoamericana no Brasil. Ao confirmarmos a possibilidade de nos integrar a esta rede tão significativa, entendemos que o mais coerente seria fazer isso não de forma isolada, mas também em Rede. Desta forma, convidamos todos os grupos que já haviam participado de nosso festival, em qualquer edição, para construir a Rede Zona Oeste de Teatro - RJ.



Imagem 54: Marca da Rede Zona Oeste de Teatro - RJ

⁵⁶ https://www.youtube.com/channel/UCD_Ilqdw_BeDjby_eQG-mg

Fundada em 03 de maio de 2021, a Rede Zona Oeste de Teatro - RJ, é uma organização que conta hoje com os seguintes grupos, artistas e espaços de teatro dos bairros da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro: 7 Phocus Companhia de Teatro, Alexander Sil, Casa da Rua do Amor, Cia Absorto, Cia do Invisível, Cia Draca, Cia Multiverso Brasileiro, Cia Terraço das Artes, Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA, Festival Internacional Moacyr Teixeira, Filma Nós Aqui, Ginásio Musical e Recreativo 24 de Fevereiro, Grupo de Teatro Sapê, Grupo Scandaliart, Gud Hud Escola de Teatro, Instituto Territórios Diversos, John Hilarity, Teatro Rural do Estudante e Teatro de Arena Elza Osborne.



Imagem 55: A cara da Rede - Acervo Rede ZO-RJ

Com o objetivo de nos auxiliar, mutuamente, e de promover a visibilização do teatro de nosso território, apesar de recente, já alcançamos importantes conquistas: passamos a integrar, efetivamente, a Red Latinoamericana de Teatro em Comunidad em 18 de junho; conseguimos oficializar o dia 14 de julho (data da fundação do Teatro Rural do Estudante) como o Dia do Teatro da Zona Oeste; participamos montando - de forma virtual - três mesas de diálogo sobre o teatro da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro no XXVII Encuentro Nacional Comunitario de Teatro Joven Realizado pela Corporación Cultral Nuestra Gente, de Medellín, na Colômbia; Em 19 de Dezembro batizamos o palco do Teatro de Arena Elza Osborne como Palco Rogério Fróes e, além de estarmos planejando a 1ª Mostra Rede Zona Oeste de Teatro em nossa sede, o Teatro de Arena Elza Osborne, em Campo Grande, também estamos nos articulando para realizar o próximo encontro da Red Latinoamericana de Teatro em Comunidad na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, durante nosso, agora, Festival Internacional Moacyr Teixeira.

IV - A PRESENÇA DOS INVISÍVEIS

Este capítulo tem, como objetivo principal, apresentar o mapeamento dos grupos de teatro da Zona Oeste, suas principais características e alguns dados que nos permitam diminuir o desconhecimento sobre um sem número de agentes de cultura que se encontram em plena atividade naquela região e se espriam por diversos palcos da cidade, do país e do mundo. Podemos, como disse Fernando Yamamoto: “forçar a historiografia a entender que o teatro brasileiro contemporâneo ultrapassa a limitada visão das fronteiras que os centros econômicos impõem como totalidade” (YAMAMOTO, 2012, p.16). Na obra *Cartografia do teatro de grupo do Nordeste* Yamamoto afirma que: “Somente com a efetivação de pesquisas e publicações desta natureza é possível inscrever o nome do teatro nordestino - assim como o nortista, sulista e “centro-oestino” - nas pesadas tábulas dos detentores da história oficial do teatro no Brasil” (idem - grifo do autor).

O teatro da Zona Oeste também não se inscreve na historiografia do teatro carioca, muito menos na “história oficial do teatro no Brasil” (ibdem). Em sua Dissertação de Mestrado *Talentos da Vila Vintém: sobre fluxos, intensidades e afetos em uma companhia de teatro*, onde apresenta a trajetória daquele grupo, João Gabriel Ramos Mendes da Cunha também aponta uma invisibilidade dos conjuntos de teatro da Zona Oeste:

É possível dizer que existe muita cultura sendo feita na Zona Oeste, sendo que a maior parte dessas iniciativas [...] são projetos culturais organizados por membros da sociedade civil que possuem pouco ou nenhum apoio público ou privado. Quando se trata das artes [...] como teatro e dança, é possível afirmar com quase total certeza que existe uma quantidade grande de grupos espalhados por todas as regiões da Zona Oeste (CUNHA, 2018, p.59 - grifo do autor).

Neste primeiro momento de identificação dos grupos minha proposta era fazer um levantamento dos conjuntos para posteriormente visitar a todos e realizar uma roda de conversa, buscando a identificação de questões reais com a voz presente do maior número possível de integrantes de cada um destes grupos. Com este objetivo, desenvolvi um formulário de identificação através da plataforma Google Forms e enviei este instrumento para todos os meus contatos tanto individuais como de grupos de cultura da Zona Oeste e, embora tenha feito chegar, através destes contatos, a mais de 150 agentes de cultura da região ou ligados a ela, apenas 11 grupos preencheram o formulário que, criado em 2018, ainda está aceitando respostas.

Imagem 56: Cabeçalho do Formulário Google para catálogo dos grupos da Zona Oeste

Ao questionar o motivo da demora ou mesmo do não preenchimento do instrumento, a quase totalidade dos contatados afirma que ainda vai preencher em algum momento. De toda forma, algumas pistas podem ser percebidas através do convívio com estes agentes como, por exemplo, a grande dificuldade em aceitar, ou mesmo a completa rejeição do termo *amador*. De certa forma, a construção do viés pejorativo que estabeleceu o termo como definidor de um teatro de baixa qualidade em detrimento do conceito do teatro não financeiro, parece ter acertado em cheio aqueles que mais realizam o teatro fora dos eixos comerciais e que passaram a reivindicar o reconhecimento de seu profissionalismo a partir da qualidade que acreditam ter o seu trabalho, ainda que a grande maioria destes artistas não o executem profissionalmente, não sejam regularmente remunerados por ele, não vivam deste trabalho. Outra questão posta aqui é que este pensamento constrói um ciclo de valores completamente distorcido pois, ao se assegurar profissional pela pretensa qualidade artística/estética de sua montagem, qual o parâmetro utilizado para esta afirmação? Em geral a resposta vem formulada mais ou menos assim: *não deve nada pros espetáculos do centro da cidade e da zona sul*, reforçando o modelo de que o teatro ideal está sendo produzido nos grandes centros e buscado pelas periferias.

Não pretendendo entrar aqui na complexa discussão acerca do tema, baseio-me na definição pragmática de que profissional é o artista que vive de sua arte e amador é o artista que a pratica quando e como pode. Desta forma, acredito que chega a ser cruel cobrar de um artista amador o mesmo rendimento de um profissional. Temos, no Elenco Teatral Amantes da Arte, diversos exemplos disto. Somos policiais militares, professores, enfermeiras, garis, advogados, camelôs, arquivistas, universitários e toda uma gama de profissionais em outras

áreas que trabalham no horário comercial, chegando a sair para o trabalho às 2:45, por exemplo - como é o caso de Luiz Cardoso, nosso cenógrafo e cartazista de uma grande rede de supermercados - ou mesmo desempregados que vivem de pequenos serviços esporádicos e que só podem se dedicar ao fazer teatral no final do dia, quando já estão exaustos e, às vezes, aos finais de semana. E esta é a dura realidade da maioria dos grupos da Zona Oeste, ainda que alguns não se reconheçam como amadores.

Agora mesmo, neste ano de 2022, fomos contemplados no edital Cultura Presente nas Redes 2, da Secretaria Estadual de Cultura, que propõe a elaboração de material artístico para ser exibido na internet. Nossa proposta foi realizar o filme de curta metragem *Almeidinha, o herói comum*, que foi filmado em dois dias no Teatro Arthur Azevedo, em Campo Grande. Os dois dias foram uma quinta-feira, dia 12 e o domingo subsequente, dia 15. Quase a totalidade da equipe só poderia filmar no domingo em função do seu horário de trabalho. Na quinta-feira tivemos enorme tranquilidade para realizar a gravação de cenas com apenas dois atores, formando uma equipe total de nove pessoas; já no domingo, precisamos seguir um planejamento bastante rígido de gravação pois seria filmado quase que 70% da obra, contendo as cenas mais povoadas e, conseqüentemente mais complexas, algumas com vinte pessoas em simultaneamente, o que gerou uma equipe total de trinta e nove pessoas, mais de quatro vezes maior que a de quinta-feira.

São muitos os entraves de realização artística na Zona Oeste em função de datas e horários justamente por este “não profissionalismo”, que exige que os artistas “encaixem” suas realizações no tempo livre do trabalho diário, ao mesmo tempo em que reivindicam não ser tratados como amadores. Neste mesmo raciocínio, durante a convocação do grupo para as filmagens, deparamo-nos com outra exigência referente às nomenclaturas e definições: os atores com aparições secundárias ou de complementação de cena relutaram em participar por achar o termo *figuração* pejorativo. Já *elenco de apoio* foi mais bem aceito e resolveu a questão.

Também foi encontrada alguma complexidade, semelhante ao posicionamento do ser ou não profissional, na identificação das equipes técnicas dos grupos. Muitos destes técnicos, ou até mesmo os grupos, através de seus representantes, não se sentiram confortáveis para estar nesta pesquisa no lugar de técnico. Foi muito surpreendente ouvir esta afirmação de muitos de meus colegas, muitos. O objetivo aqui não foi organizar um “classificados” de técnicos - nem de grupos - para ser acionado oportunamente, mas registrar a forma de ação destes grupos que se agenciam da melhor maneira possível para cumprir sua agenda de trabalhos que, na maioria das vezes, não é remunerada.



Imagem 57: Processo de filmagem do curta *Almeidinha, o herói comum* - Foto 1: Quase toda a equipe de quinta-feira (faltando apenas uma atriz) / Foto 2: Parte da equipe de domingo, que chegou a contar com quarenta e duas pessoas. / Fotos: Mônica Parreira - Acervo ETAA

Embora tudo tenha sido dito por e-mail, mensagens ou conversas diretas - em alguns casos enviei prints ou fotos da tela do computador para que estas pessoas e grupos compreendessem exatamente a abordagem -, em geral as conversas se encerravam com um “Tá bom, entendi. Vou ver aqui” e não eram retomadas. Infelizmente, por este motivo, muitos destes agentes que ocupam esses lugares, não estarão aqui visibilizados. Mas não posso me furtar à oportunidade de refletir sobre esta situação, pois não me parece lógico ou justo, por mais que se baseia na ética, tal posicionamento.

Estamos tratando aqui do mapeamento dos grupos da Zona Oeste e parte deste trabalho é a identificação destes agentes de cultura. Muitos grupos, ao não enviar os nomes, defendiam que os técnicos “mesmo” de teatro, tem travado uma luta por seu lugar na linha de produção da cultura e precisam que esta luta e este lugar sejam reconhecidos e respeitados. Claro. Mas o que é, para a Zona Oeste, ser técnico “mesmo”? Voltamos a falar de ser ou não profissional? De ter ou não cursos ou formação específica na área? Registro? Neste caso é preciso perguntar: e os atores, não? Os diretores, não? Os figurinistas, aderecistas, maquiadores? E todas as outras funções do fazer teatral tão desconhecidas e em processo de luta e reconhecimento ao longo da história? O que fazer? Parar o teatro da Zona Oeste em respeito à luta de todos os que são “mesmo” até que só reste o palco (e que também já não é tão “mesmo” assim...)? Ou todos os agentes de nosso teatro, em todas as suas funções, são “mesmo”? Cabe novamente a pergunta: o que é ser “mesmo”?

Não quero aqui fazer suposições acerca da materialização do desprestígio de algumas funções dentro dos próprios grupos, ou para alguns agentes que ocupam estes espaços nos grupos, mas em nenhuma outra função houve tal questionamento. Nenhum dos grupos mapeados deixou de enviar o nome de elenco, por exemplo, por se entender tirando o lugar de

luta de uma classe. Não posso deixar de pensar no *habitus*, de Bourdieu. E mais, A meu ver este posicionamento traz uma não compreensão de sua própria realidade, pois se o seu técnico de som, por exemplo, é o seu amigo dentista que, nas horas de folga gosta de estar com seu grupo, ele é o seu técnico de som. Ele merece estar registrado como a pessoa que lhe supre esta necessidade. Se, por acaso, seu espetáculo resolve imprimir um programa, o nome que deve constar ali é o do seu amigo dentista.

Inclusive porque isto cria uma rede bastante estranha. Vou tentar exemplificar com um caso real: Edison Vargas. Edison é cenotécnico do Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA. Ele é. Em nossos festivais, por exemplo, cuidou da montagem e desmontagem dos cenários de diversos grupos que nunca souberam que ele também é carteiro. Para todos esses grupos, ele é cenotécnico. É Edison que faz o trabalho cenotécnico do grupo. Não adianta o ETAA dizer que precisa valorizar os técnicos “mesmo” se não vai contratar os técnicos “mesmo”, que seria a grande forma de ajudar em sua luta, mas o grupo não pode. A realidade de produção do ETAA não permite que contratemos as pessoas “mesmo” (E nem queremos, Edison. É só um exemplo).

Não coloca-lo neste mapeamento em respeito ao técnico “mesmo” seria um desrespeito ao Edison e à própria realidade do grupo. A realidade da grande maioria dos grupos da Zona Oeste não é ter um técnico “mesmo”, mas ter um amigo dentista ou carteiro, que acaba aprendendo este ou aquele modo de fazer tal coisa. É a mãe, irmã, pai, namorado, amigo que aparece para ajudar e vira figurinista, aderecista, produtor, entra pro elenco, etc. E é esta a característica que nos move, que faz com que consigamos seguir. E que é, assumam ou não, uma característica absolutamente *amadora*.

O fato é que a representatividade dos técnicos neste trabalho foi refém do seguinte pensamento: não posso colocar o nome de meu amigo dentista porque ele - embora faça minha parte técnica - não é técnico, é dentista; mas também não posso colocar o nome de nenhum técnico porque meu grupo não tem condições de ter um técnico, só o meu amigo dentista. E, desta forma, foram invisibilizados o técnico e o dentista.

Já na busca por solucionar o problema do preenchimento do formulário e a partir da impossibilidade dos encontros presenciais pela pandemia do Covid 19, simplifiquei as informações em uma tabela de word e enviei por e-mail, WhatsApp e Facebook para fossem preenchidas pelos grupos. Tomamos como base para os contatos iniciais alguns núcleos de cultura do território que possuíam grupos na plataforma WhatsApp: o *Rede Zona Oeste de Teatro - RJ*, um coletivo composto por 15 grupos; o *Festival Moacyr Teixeira de Teatro da Zona Oeste* que possui uma rede de aproximadamente 20 grupos; o *ACAZO - Associação*

Cultura Ativa na Zona Oeste, com 82 integrantes; o *Cultura Santa Cruz*, com 19 integrantes; o *R.A. STA CRUZ - AP5*, com 27 participantes; e o *RELATÓRIO Z.O - AP5 GERAL*, com 59 membros. Além do contato com estes grupos também foram contatados 133 agentes individuais. Como 15 desses contatos se repetiam em diferentes grupos, foi gerada uma lista de contato com um total de 340 agentes culturais da Zona Oeste. Conseguimos chegar a identificar 33 grupos atuantes na Zona Oeste. Destes, 23 retornaram com os dados solicitados⁵⁷ e assim chegamos às respostas aqui apresentadas.

Mesmo os onze grupos mapeados que não responderam às questões estão aqui registrados e, em algum momento, suas informações serão acrescidas à nossa pesquisa, que deverá continuar para além da finalização deste trabalho e se manter como projeto de visibilização da cultura da Zona Oeste gerido pelo Elenco Teatral Amantes da Arte e pela Rede Zona Oeste de Teatro -RJ.

⁵⁷ Um grupo retornou com a informação de que em 2018 havia suspenso suas atividades, a *Cia Teatral a história que eu conto* mas, como sua diretora, Rosiani Lau, afirmou que se mantém realizando projetos pessoais e pretende retomar as ações da companhia tão logo seja possível, optou-se por manter o grupo na lista. 10 grupos não responderam apesar de diversas solicitações por ligação telefônica, mensagens via WhatsApp, pelo Facebook do grupo e/ou dos perfis pessoais de seus diretores/coordenadores e e-mails. Foram adotados os seguintes critérios para suspensão do contato: *ligações telefônicas* após nove chamadas não atendidas no período de três dias sendo realizadas três chamadas por dia (10:00, 14:00 e 19:00); *mensagens pelo WhatsApp e Facebook* foram suspensas após confirmar que duas mensagens foram visualizadas e não respondidas; e *e-mails* após enviar três mensagens que não obtiveram resposta. Em todos os meios o contato foi finalizado quando, depois de ter realizado uma primeira conversa de apresentação da pesquisa não houve mais retorno do grupo. Importante ressaltar que, em todos os meios, foram enviadas mensagens para contatos divulgados pelos próprios integrantes do grupo e confirmados por contatos em comum.

IV.1 - OS GRUPOS E SUAS CARACTERÍSTICAS⁵⁸

IV.1.1 - Atores em Cena

ATORES EM CENA / CIA TEATRAL OSVALDO MORENO E AUDIOVISUAL			
Fundação: 2013	Bairro: Paciência		Direção: Osvaldo de Oliveira (Osvaldo Moreno)
Espaço: sim	Aplica Oficinas: sim	Equipe Técnica: não	Rede social: não
Integrantes e suas funções			
Anderson Desterro Lima - secretário teatral		Pierre Dulaine - ator e assistente de direção	
José Prata - ator e secretário de frente		Rafael Castro dos Santos - ator e assistente de produção	
Osvaldo de Oliveira (Osvaldo Moreno) - ator, diretor e professor		Silvânia Soares - atriz e figurinista	
Montagens			Ano
<i>Dramatizando a poesia</i> , de Osvaldo Moreno			2016
<i>Brasil mostra sua cara</i> , de Osvaldo Moreno			2017
<i>Salada cultural infantil</i> , de Osvaldo Moreno			
<i>Salada cultural adulto</i> , de Osvaldo Moreno			
<i>O casamento de Maria Feia</i> , de Rutinaldo Miranda Batista Jr.			2019
<i>Basta! À violência</i> , de Osvaldo Moreno			



Imagem 58: O diretor Osvaldo Moreno, alunas e aluno de sua oficina, em 2021 - Acervo Osvaldo Moreno

⁵⁸ Todas as informações deste mapeamento foram fornecidas pelos próprios grupos.

IV.1.2 - Cia Absorto

CIA ABSORTO			
Fundação: 2009	Bairro: Campo Grande	Direção: André Kler	
Espaço: não	Aplica Oficinas: não	Equipe Técnica: sim	Rede social: sim
Integrantes e suas funções			
Ademir Lamego - ator, iluminador e diretor musical		Karen Lamego - atriz e escritora	
André Kler - ator, produtor e diretor			
Montagens			Ano
<i>As Márcias</i> , de Karen Lamego			2009
<i>Através do espelho</i> , de Karen Lamego			2011
<i>As avessas</i> , de Karen Lamego			2012
<i>Pedaços</i> , de André Kler			2014
<i>Porque o mundo não é feito de bolhas de sabão?</i> , de Karen Lamego			2015
<i>Delírios infantis</i> , de André Kler			2018



Imagem 59: Karen Lamego no espetáculo *Delírios infantis*, de André Kler, em 2019 - acervo Cia Absorto

IV.1.3 - Cia de Teatro Essência do Palco

CIA DE TEATRO ESSÊNCIA DO PALCO			
Fundação: 2014	Bairro: Campo Grande	Direção: Ayrton Miguel e Juh Galdino	
Espaço: sim	Aplica Oficinas: sim	Equipe Técnica: sim	Rede social: sim
Integrantes e suas funções			
Ayrton Miguel - Diretor, professor, produtor, iluminador, sonoplasta e escritor		Juh Galdino - Diretora, professora, produtora, iluminadora, sonoplasta, escritora, coreógrafa	
Montagens			Ano
<i>Elétrica solidão</i> , performance de Juh Galdino			2013
<i>Mov Mente</i> , performance de Juh Galdino,			2014
<i>Janela da alma</i> , de Juh Galdino			2014
<i>Tudo que encanta dança</i> , de Juh Galdino			2015
<i>O milagre da noite de natal</i> , de Ayrton Miguel			2015
<i>Acontece com quem ama</i> , de Juh Galdino			2016
<i>A poesia e eu</i> , de Ayrton Miguel			2016
<i>Fragmentos Artur Azevedo</i> , Adaptação de Juh Galdino para a obra de Artur Azevedo			2016
<i>Educando rebelde</i> , de Ayrton Miguel			2017
<i>O futuro era antigamente</i> , de Ayrton Miguel			2017
<i>O despertar da primavera</i> , de Frank Wedekind			2017
<i>O natal depende de Maria</i> , de Ayrton Miguel			2017
<i>O pequeno príncipe</i> , de Antoine de Saint-Exupéry			2018
<i>Entre byte e realidade</i> , de Ayrton Miguel			2019
<i>Romeu e Julieta</i> , de William Shakespeare			2019
<i>Rei Leão</i> , de Thomas Disch			2019
<i>Hair</i> , de Ayrton Miguel			2019
<i>As vantagens de ser invisível</i> , de Ayrton Miguel e Juh Galdino			2021
<i>Meus sonhos foram vendidos</i> , de Ayrton Miguel e Juh Galdino			2022



Imagem 60: Curso de teatro, 2021 - Acervo Essência do palco -

IV.1.4 - Cia do Absurdo

CIA DO ABSURDO			
Fundação: 2013	Bairro: Campo Grande	Direção: Will Tom	
Espaço: não	Aplica Oficinas: não	Equipe Técnica: não	Rede social: não
Integrantes e suas funções			
Gui Soarrê - diretora e atriz		Silvia Santoro - atriz	
Inajara de Tanduí - atriz		Will Tom - dramaturgo, diretor e ator	
Mario Ceita - diretor e ator		Wilson Robert - ator	
Montagens			Ano
<i>O proprietário</i> , de Roberto Espina			2013
<i>O empresário da Graxa</i> , de Will Tom			2015
<i>Puxando a vida</i> , de Will Tom			2018
<i>Chá das cinco</i> , de Will Tom			2019
<i>Fragmentos</i> , de Will Tom			2020
<i>As cores</i> , de Will Tom			2022
<i>O golem da feiticeira</i> , de Will Tom			2022



Imagem 61: Puxando a vida, de Will Tom, no Teatro Arthur Azevedo, em 2019 - Acervo Cia do absurdo

IV.1.5 - Cia do Invisível

CIA DO INVISÍVEL			
Fundação: 1999	Bairro: Santa Cruz	Direção: Alexandre Damascena	
Espaço: não	Aplica Oficinas: não	Equipe Técnica: não	Rede social: sim
Integrantes e suas funções			
Alexandre Damascena - diretor artístico		Jones Martins - ator	
Barbara Jordão - atriz		Rosa Nogueira - atriz	
Cimara Mattos - atriz		Tony Félix - ator	
Montagens			Ano
<i>O rico avarento</i> , de Ariano Suassuna			
<i>Pequena fabula do amor</i> ,			
<i>O caso da vara</i> , de Machado de Assis			
<i>Corações delicados</i> ,			
<i>Casas</i> , criação coletiva			
Informações adicionais			
<ul style="list-style-type: none"> - Todos no grupo integram a equipe de produção. - A Cia surgiu com o nome Grupo Teatral Comunidade e, no início dos anos 2000, foi rebatizada como Cia do Invisível - A Cia realiza espetáculos nas casas dos moradores de Santa Cruz. 			



Imagem 62: *O caso da vara*, de Machado de Assis, na casa de Solange, moradora de Santa Cruz, em 2017
Foto Mônica Parreira - Acervo Cia do Invisível

A Cia do invisível requer uma apresentação um pouco mais detalhada por uma particularidade extremamente desafiadora: a companhia realiza espetáculos nas casas dos moradores de Santa Cruz. Fundada por Alexandre Damascena - ator, diretor e professor de teatro, morador da rua 50 do Conjunto Habitacional Dr. Otacílio Camará, o Cesarão - a Cia do Invisível desenvolve desde 2008 o projeto *Café com Machado* (Anexo 48) que tem, como principal objetivo, uma inversão do olhar de que Santa Cruz é o último bairro da cidade do Rio de Janeiro, mas a porta de entrada, onde a cidade começa. Alexandre afirma que:

Eu sempre senti falta de que um determinado público da periferia fosse aos teatros. Mesmo tendo teatro nesses bairros eu sentia que *uma parcela da população que morava mais no centro do bairro ia e a população da periferia não ia*. Então eu entendi que se eu quisesse fazer teatro para esse público eu tinha que ir até ele. E daí surgiu o projeto Café com Machado (DAMASCENA, 2019 - grifo meu).

Importante observar que esta fala de Damascena nos apresenta a prática de um conceito de periferia da periferia, onde o morador do centro de Santa Cruz possui acesso à bens culturais que, ainda que escassos e/ou precários, não são disponibilizados para o morador das periferias do bairro. O projeto, inovador por sua proposta inédita na região, consiste em apresentar a cena *O caso da vara* adaptada por Damascena a partir de um conto de Machado de Assis na casa de qualquer pessoa que o solicite e que terá, como único compromisso, convidar os vizinhos para assistir. A Companhia, além de apresentar o espetáculo, presenteia os donos da casa com um livro de Machado de Assis e um desenho que é feito por Marcos Ferreira - ator da Companhia - durante a apresentação, ao final é realizada uma roda de conversa com o público onde é servido um café completo.

Noventa por cento das pessoas que assistem nossa peça nunca foram ao teatro. Então eu acho que isso é uma contribuição interessante. Acho que isso enriquece a vida dessas pessoas, porque a arte enriquece a vida das pessoas e acho que enriquece mais a gente que está fazendo a peça porque em cada casa que a gente vai a gente tem uma história nova pra contar (idem).

Há um caso curioso que Damascena relata de uma moradora de Santa Cruz que, trabalhando como doméstica na Zona Sul, pediu à patroa para sair mais cedo pois teria que se preparar para uma apresentação teatral que aconteceria em sua casa e, ao ser questionada pela patroa que disse morar na Zona Sul e nunca ter visto isso ela respondeu: *Ué, vai pra Santa Cruz que a senhora vê*.

Vale ainda registrar que, embora sem os devidos créditos e reconhecimentos, foi este projeto que inspirou o festival *Home Theatre*, realizado no Rio de Janeiro e em Londres e que,

em sua primeira edição, em 2013, recebeu o Prêmio Shell na categoria “inovação” pelo conceito e proposta do festival.



Imagem 63: Fotos: 01 - O café sendo preparado / 02 - conversa ao final do espetáculo / 03 - Dono da casa recebendo o livro de Machado de Assis / 04 - Dona da casa recebendo o desenho feito durante a apresentação
Fotos: Mônica Parreira - Acervo Cia do Invisível

IV.1.6 - Cia Draca

CIA DRACA			
Fundação: 2008		Bairro: Pedra de Guaratiba	Direção: Rodrigo de Castro
Espaço: sim	Aplica Oficinas: sim	Equipe Técnica: não	Rede social: sim
Integrantes e suas funções			
Elaine Vieira - atriz		Tito Sant'anna - professor, ator e diretor	
Marcelo Gusman - ator, professor e diretor		Valleska Cabral - atriz	
Rodrigo de Castro - ator, professor e diretor			
Montagens			Ano
<i>O Bobo da Corte</i> , de Rodrigo de Castro			2011
<i>João e Maria</i> , de Rodrigo de Castro			2014
<i>Chapeuzinho Vermelho</i> , de Rodrigo de Castro			2015
<i>O Gato de Botas</i> , de Amilton Amaral			2017
<i>Com a boca na botija</i> , de Danilo Avelleda			2017
<i>Aventuras Imaginárias</i> , de Marcelo Gusman			2018
<i>O Médico à Força</i> , de Molière			2019
<i>Paixão de Cristo</i> , de Rodrigo de Castro e Adeildo Duarte			2019
<i>Quando as máquinas param</i> , de Plínio Marcos			2020
<i>Um amor de palhaço</i> , de Rodrigo de Castro			2021
<i>Flicts</i> , de Ziraldo			2021
<i>Juliano Moreira, a história que eu posso contar</i> , de Tito Sant'anna			2022



Imagem 64: *Juliano Moreira, a história que eu posso contar*, de Tito Sant'anna, 2021 - Acervo CiaDraca

IV.1.7 - Cia Evoé

CIA EVOÉ			
Fundação: 2012	Bairro: Realengo	Direção: Helyane Silsan	
Espaço: sim	Aplica Oficinas: não	Equipe Técnica: não	Rede social: sim
Integrantes e suas funções			
Helyane Silsan - Diretora		Rodrigo Santos - Fundador	
Montagens			Ano
Peças			
<i>Chapeuzinho Vermelho</i> , de Rodrigo Santos			2012
<i>Katastrof - "Ato Libidinosos"</i> , de Rodrigo Santos			2012
<i>Pelo Buraco da Fechadura</i> , de Rodrigo Santos			2014
<i>Circo.com - O Musical Infantil</i> , de Helyane Silsan			
<i>Quem Sabe Meu Nome?</i> , de Rodrigo Santos			2019
<i>Um cachimbo</i> , de Rodrigo Santos			2021
Esquetes			
<i>É No Pagode!</i> , de Rodrigo Santos			2012
<i>A Televisão Estragou</i> , de Luiz Fernando Veríssimo			2013
<i>PBF - Pelo Buraco da Fechadura</i> , de Rodrigo Santos			2014
<i>Viúva</i> , de Rodrigo Santos			
<i>Tenha Cuidado Com Seus Filhos</i> , de Carina Ramos			2015
<i>Filho Meu</i> , de Rodrigo Santos			2016
<i>Rosa Decotada</i> , de Rodrigo Santos			2017
<i>Silêncio</i> , de Rodrigo Santos			2018
<i>Quem Sabe meu nome?</i> , de Rodrigo Santos			2019
<i>Pétala</i> , de Rodrigo Santos			
<i>Condenados pela paixão</i> , de Rodrigo Santos			2020
<i>Irmandade</i> , de Rodrigo Santos			2020
Curta:			
<i>Banzo</i> , de Rodrigo Santos			2020

Imagem 65: *Um cachimbo*, de Rodrigo Santos, 2021 - Acervo Cia Evoé

IV.1.8 - Cia Luz de Âmbar

CIA LUZ DE ÂMBAR			
Fundação: 2018	Bairro: Pedra de Guaratiba	Direção: Jany Pons	
Espaço: não	Aplica Oficinas: não	Equipe Técnica: sim	Rede social: não
Integrantes e suas funções			
Andrielly Labrea - atriz		Jany Pons - atriz, dramaturga e diretora	
Guilherme Gimenes - arte digital		Marina Boaventura - figurinista	
Jaina Valpassos - atriz e cenógrafa		Renata Helena - atriz	
Montagens			Ano
<i>Deixa eu cuidar de você</i> (cena), de Jany Pons			2019
<i>Deixa eu cuidar de você</i> (peça completa), de Jany Pons			2022



Imagem 66: *Deixa eu cuidar de você* (cena), de Jany Pons, 2019, foto Mônica Parreira - Acervo ETAA

IV.1.9 - Cia Multiverso Brasileiro

CIA MULTIVERSO BRASILEIRO			
Fundação: 2022	Bairro: Campo Grande	Direção: coletiva	
Espaço: sim	Aplica Oficinas: não	Equipe Técnica: não	Rede social: sim
Integrantes e suas funções			
Kelly Araújo - produtora, dramaturga, diretora e atriz		Natã Wagner - produtor, dramaturgo, diretor e ator	
Mara Fonseca - produtora, dramaturga, diretora e atriz		Rodolpho Huggo - produtor, dramaturgo, diretor e ator	
Montagens			Ano
.Quando as Máquinas Param, de Plínio Marcos			2021
Informações adicionais			
<p>A Cia Multiverso Brasileiro nasceu durante a pandemia, em novembro de 2020 com o nome de <i>Os Renegados</i>, e tinha o objetivo de realizar um estudo dirigido sobre Plínio Marcos, com alunos/atores. No entanto sentiu-se a necessidade de colocar em prática o que foi estudado na teoria e todo o processo criativo, desde do cenário, figurino, trilha sonora, iluminação e produção, com objetivo de levar as obras de Plinio Marcos a toda Zona Oeste.</p> <p>A Cia Os Renegados era situada em Guaratiba, dirigida por Rodrigo de Castro e contava com quatorze integrantes: Bia Bertine, Edson Santana, Elaine Vieira, Flávio Oliveira, Kelly Araujo, Lucas Honorato, Lucas Severiano, Mara Fonseca, Myrela Oliveira, Natã Wagner, Renato Loureiro, Rodolpho Huggo, Valéria Rodrigues e Yuri Azevedo.</p> <p>Somente em 2022, com a saída de diversos membros por motivos variados, foi criada a Cia Multiverso Brasileiro.</p>			



Imagem 67: *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos, 2021 - Acervo Cia Multiverso brasileiro

IV.1.10 - Cia Teatral Duarte

CIA TEATRAL DUARTE			
Fundação: 2006	Bairro: Campo Grande	Direção: Adeildo Duarte	
Espaço: sim	Aplica Oficinas: sim	Equipe Técnica: sim	Rede social: não
Integrantes e suas funções			
Adeildo Duarte - ator, diretor e produtor executivo		Mary Mattos - atriz	
Ademir Oliveira - ator		Mayara Mattos - atriz	
Deyverson Lima - ator		Moacir Júnior - ator e produtor cultural	
Eduardo Mazeliar - ator		Peter Santos - ator	
Gabriel Fernandes - ator		Tereza Tita - contra regra	
Gabrielly Martins - atriz		Tony Silva - sonoplasta	
Jeliel Araújo - contra regra		Veronica Reis - atriz	
Lea Moreira - figurinista		Vitor Alves - ator	
Marcos Gregorio - ator		Wilson Roberty - maquiador	
Montagens			Ano
<i>De alma lavada</i> , de Rogério Trevisan			2005
<i>Casei porque te amo</i> , de Martha Zely			2006
<i>Em nome do filho</i> , de Sidcley Batista			2007
<i>Os saltimbancos</i> , dos Irmãos Grimm			2008
<i>Sopa de pedra</i> , de Trissia Victorino			2009
<i>Amor em ritmo quente</i> , de Adeildo Duarte			2010
<i>Comédia em 4 atos</i> , de Eni Marinho			2011
<i>O bruxo caçador de esmeraldas</i> , de Eraldo Santos Delle			2012
<i>A paixão de Cristo</i> , de Adeildo Duarte e Rodrigo de Castro			2013
<i>O auto da compadecida</i> , de Ariano Suassuna			2014
<i>Filhos das ruas</i> , de Willian Vita			2015
<i>A gaiola das loucas</i> , Adaptação de Adeildo Duarte			2016
<i>Malandragem, uma longa estrada</i> , de Moacir Júnior			2017
<i>As aventuras de Ladyburg</i> , adaptação de Moacir Júnior			2018
<i>Hocus Pocus</i> , adaptação de Moacir Júnior			2019
<i>Salsa, a peça</i> , adaptação de Adeildo Duarte			2020
<i>Libel, a sapateirinha</i> , de Jurandir Pereira			2022



Imagem 68: Oficina de interpretação no Teatro Arthur Azevedo - Acervo Cia Teatral Duarte

IV.1.11 - Cia Teatral Terraço das Artes

CIA TEATRAL TERRAÇO DAS ARTES			
Fundação: 2018	Bairro: Paciência	Direção: William Vieira	
Espaço: sim	Aplica Oficinas: sim	Equipe Técnica: não	Rede social: sim
Integrantes e suas funções			
Ana Clara - atriz		Diego - ator	
Bruno - ator e cenógrafo		Thaissa - atriz	
Claudio - ator e iluminador		William Vieira - diretor e ator	
Daniel - ator e som			
Montagens			Ano
<i>A remoção</i> , de William Vieira			2018
<i>Destino</i> , de Rafaela Vieira			2019
<i>Teste de elenco</i> , de William Vieira			2021



Imagem 69: O Coletivo Terraço das Artes - Acervo William Vieira

IV.1.12 - Cia 2 Banquinhos e Viva Zona Oeste

CIA 2 BANQUINHOS E VIVA ZONA OESTE			
Fundação: 2008	Bairro: Taquara	Direção: Fernanda Rocha e Vinicius Longo	
Espaço: sim	Aplica Oficinas: sim	Equipe Técnica: sim	Rede social: sim
Integrantes e suas funções			
Cíntia Travassos - Artista e assistente de produção		Vinicius Longo - Fundador, diretor, educador, gestor e artista	
Fernanda Rocha - Diretora, educadora, gestora e artista		Vinnicius Veloso - Artista, design para redes sociais e assistente de produção	
Lívia Prado - Artista e dramaturga		William Ribeiro - Redes sociais e assistente de produção	
Thiago Barranco - Fotógrafo			
Montagens			Ano
<i>Os charlatões mais sinceros do mundo</i> , de Vinicius Longo e André Pateta			2008
<i>Ação e reação</i> , de Fernanda Rocha e Vinicius Longo			2012
<i>Excentricidades extremas</i> , de André Pateta e Vinicius Longo			2012
<i>Variiedades excêntricas</i> , de Fernanda Rocha e Vinicius Longo			2012/2013
<i>Poesia em Ramos</i> , de Fernanda Rocha e Vinicius Longo			2015
<i>O palhaço que sabia voar</i> , de Fernanda Rocha e Vinicius Longo			2016
<i>Mentira ou verdade</i> , de Fernanda Rocha e Vinicius Longo			-
<i>Desculpe o transtorno</i> , de Fernanda Rocha e Vinnicius Veloso			2021



Imagem 70: Fonte: <https://www.facebook.com/cia2banquinhos/photos/4990296987674255> - Acesso em: 04/05/2022

IV.1.13 - Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA

ELENCO TEATRAL AMANTES DA ARTE - ETAA			
Fundação: 1960	Bairro: Santa Cruz	Direção: Sérgio Telles	
Espaço: sim	Aplica Oficinas: sim	Equipe Técnica: sim	Rede social: sim
Integrantes e suas funções			
Ademir Oliveira - ator e diretor de memória	Marcelo Manoel - advogado e colaborador		
Alexandra Carla - atriz e produtora	Marcio Martinho - ator e colaborador		
Ana Cristina Coelho - atriz e diretora de eventos	Maura Lha - colaboradora		
Ana Gomes - atriz	Maurício Osborne - ator		
André Teixeira - Conselheiro	Mônica Parreira - colaboradora		
Bergh Mendes - ator e iluminador	Nilce Marchel - atriz		
Cátia Mendonça - atriz e colaboradora	Raimundo Cardoso - ator e colaborador		
Cosme Ferreira - ator e cenotécnico	Raimundo Nonato - ator e diretor técnico		
Cosme Gonçalves - ator	Ray Santa Cruz - atriz e colaboradora		
Dália Magdon - atriz e colaboradora	Rodrigo Anderson - ator		
Dinha Marchel - atriz e colaboradora	Rosa Maria Santos - atriz		
Edison Vargas - ator e cenotécnico	Rosângela Moreira - atriz, diretora do núcleo infantil e coordenadora geral		
Edson Santana - ator e colaborador	Sandra Regina - atriz e produtora		
Eduardo Cunha - ator e colaborador	Sérgio Telles - ator e diretor artístico		
Itamar Stockler - colaborador	Shiucci Moreira - atriz e colaboradora		
Ivana Marchel - atriz e diretora de produção	Sidney Pereira - ator, diretor executivo e cenotécnico		
Karol Erlan - atriz e colaboradora	Tatiana Oliveira - atriz		
Luiz Cardoso - ator e cenógrafo	Vanderlei Carlos - colaborador		
Marceli Ueoka - colaboradora	Virgínia Morais - atriz e diretora de pesquisa		

Imagem 71: *A abóbora de ouro*, de Moacyr Teixeira, em 2017 - Acervo ETAA

ETAA - Montagens	Ano
<i>Uma noite no sertão</i> , de Moacyr Teixeira	1960
<i>Nossa mãe honrarás</i> , de Sidney Carboni	1963
<i>Morre um gato na China</i> , de Pedro Bloch	1964
<i>A força do perdão</i> , de Castro Viana	1970
<i>Dona baratinha quer casar</i> , de Ana Maria Machado	1974
<i>Dona Xêpa</i> , de Pedro Bloch	1976
<i>Ressurreições</i> , de Moacyr Teixeira	
<i>Irene</i> , de Pedro Bloch	1977
<i>Felisberto do Café</i> , de Gastão Tojeiro	1978
<i>O chapeuzinho Vermelho</i> , de Maria Clara Machado	1979
<i>A cigarra e a formiga</i> , de Lyad de Almeida e Luiz Maia	1980
<i>Três peraltas na praça</i> , de José Valuzi	1981
<i>A Ditadora</i> , de Paulo Magalhães	1982
<i>Paulinho no Castelo encantado</i> , de	
<i>Mulher zero quilômetro</i> , de Edgard G. Alves	1984
<i>Pluft, o fantasminha</i> , de Maria Clara Machado	
<i>Cem gramas de homem</i> , de Paulo Magalhães	1985
<i>O coelhinho pitomba</i> , de Milton Luiz	
<i>Chica boa</i> , de Paulo Magalhães	1986
<i>A volta do camaleão alface</i> , de Maria Clara Machado	1987
<i>Dr. Acidente e suas artimanhas</i> , de ALCOA - Poços de Caldas	
<i>Minha casa é um paraíso</i> , de Luiz Iglesias	
<i>O palco da vida</i> , de Moacyr Teixeira	1988
<i>A bruxinha que era boa</i> , de Maria Clara Macahdo	
<i>Onde canta o urubu</i> , de Moacyr Teixeira	1990
<i>O santo e a porca</i> , de Ariano Suassuna	
<i>Coisas nossas</i> , de Moacyr Teixeira	
<i>E a história não contou</i> , de Moacyr Teixeira	1991
<i>O bicho-homem</i> , de Moacyr Teixeira	
<i>Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá</i> , de Fernando Mello	1996
<i>A abóbora de ouro</i> , de Moacyr Teixeira	2017
<i>A puta consciência</i> , de Ivana Marchel	2018
<i>Incisão</i> , de Sérgio Telles	2019
Leituras Dramatizadas:	Ano:
<i>Muro de arrimo</i> , de Carlos Queiroz Telles	2018
<i>Palhaços</i> , de Timochenco Wehbi	
<i>Um grito parado no ar</i> , de Gianfrancesco Guarnieri	
<i>Palavras Cruzadas</i> , de Sérgio Telles	2019
<i>Aonde está você agora</i> , de Regiana Antonini	
<i>Quando as máquinas param</i> , de Plínio Marcos	2021
<i>Virgínia</i> , de Tássio Ferreira	
<i>Os embrulhos</i> , de Maria Clara Machado	
<i>Cavalo de Santo</i> , de Viviane Juguero	2022
<i>Lua Nua</i> , de Lailah Assumpção	
<i>Cordel de um amor sem fim</i> , de Cláudia Barral	

IV.1.14 - Grupo Amarte

GRUPO AMARTE			
Fundação: 2013	Bairro: Paciência	Direção: Elci Soares	
Espaço: sim	Aplica Oficinas: não	Equipe Técnica: não	Rede social: não
Integrantes e suas funções			
Elci Soares - diretora, atriz e dramaturga		Roberto Marques - som e cenotécnico	
Montagens			Ano
<i>Minha vó é uma figura</i> , de Elci Soares			2013
<i>Para sempre meu guri</i> , de Elci Soares			2014
<i>O perdão</i> , de Elci Soares			2015
<i>Três vidas e um destino</i> , de Elci Soares			2018



Imagem 72: *Para sempre meu guri*, de Elci Soares, 2017, foto Mônica Parreira - Acervo ETAA

IV.1.15 - Grupo Arte Atitude

GRUPO ARTE ATITUDE			
Fundação: 2011	Bairro: Campo Grande	Direção: Leandra Nel	
Espaço: não	Aplica Oficinas: sim	Equipe Técnica: não	Rede social: não
Integrantes e suas funções			
Erick Ivens - ator		Marcelo Moacir - iluminador e operador de áudio	
Leandra Nel: Atriz, diretora, dramaturga e produtora		Ygor Senna: ator e produtor	
Montagens			Ano
<i>Maria Flor</i> , de Taty Campos			2014
<i>Com todos os sentidos</i> , de Leandra Nel e Taty Campos			2015
<i>A ciranda de Romeu e Julieta</i> , de Taty Campos			2016
<i>Poesia para a vida</i> , de Leandra Nel			2022
Informações adicionais			
Somos um manifesto artístico que trabalha com várias vertentes da arte. Queremos criar a consciência social através do nosso trabalho. O manifesto Artístico Arte Atitude nasceu a partir da observação de jovens artistas de vários pontos culturais da cidade do Rio de Janeiro que a mesma tem um déficit de um movimento forte cultural que junte todas as vertentes culturais que existam. Pensando nisso e inspirado nas vanguardas Europeias que nasceu o movimento.			



Imagem 73: Oficina de teatro - Acervo Leandra Nel

IV.1.16 - Grupo de Teatro Sapê

GRUPO DE TEATRO SAPÊ			
Fundação: 2018	Bairro: Sepetiba	Direção: Coletiva	
Espaço: sim	Aplica Oficinas: sim	Equipe Técnica: não	Rede social: sim
Integrantes e suas funções			
André Avram - ator, diretor, roteirista, administrador e fundador		Gabrielle Macieira - atriz, diretora, roteirista, administradora e fundadora	
Dih Isidoro - ator		Nábia Macena - atriz	
Elly Braga - atriz, diretora, roteirista, administradora e fundadora		Raquel Jordão - atriz	
Montagens			Ano
<i>Olha Pra Ele</i> , de Gabrielle Macieira			2018
<i>Absurda Criação</i> , de Elly Braga			2019
<i>Água Por Uma Razão</i> , de André Avram			2020
<i>A Odisseia Fugiu do Ensaio</i> , de André Avram			2020
<i>Lembro Ser Um Bom Motivo</i> , de André Avram			2022
Informações adicionais			
O grupo desenvolveu sua identidade adotando a militância da luta antimanicomial, assunto abordado através de estudos da psiquiatra brasileira Nise da Silveira e da teatróloga Sarah Kane.			

Imagem 74: *A Odisseia Fugiu do Ensaio*, de André Avram, 2021 - Acervo ETAA

IV.1.17 - Grupo Filma Nós Aqui

GRUPO FILMA NÓS AQUI			
Fundação: 2010		Bairro: Cosmos	Direção: Rogério Rimes
Espaço: sim	Aplica Oficinas: não	Equipe Técnica: não	Rede social: sim
Integrantes e suas funções			
Alessandra Cardoso - atriz		Nathan Rubens Lee - ator e produtor	
Drica Souza - professora e atriz		Rogério Rimes - ator, cantor, produtor cultural e cineasta	
Jupy Azevedo - ator			
Montagens			Ano
<i>Pecado oculto</i>			2010
<i>Homens, mulheres e vinho tinto</i> (web série com 13 episódios)			2017/18
<i>Casal normal</i>			2018
<i>Tem filho que é cego</i>			2018
<i>Cargo político</i>			2020
<i>Troca troca</i>			2021
<i>Filma nós aqui - 11 anos de Luz, câmera e ação</i>			2021
<i>A procura</i>			2021



Imagem 75: Rogério Rimes em *Filma nós aqui, 11 anos de luz, câmera e ação!* - Acervo Rogério Rimes

IV.1.18 - Grupo MAPA Teatral

GRUPO MAPA TEATRAL			
Fundação: 2012	Bairro: Cosmos	Direção: Maurício Osborne	
Espaço: sim	Aplica Oficinas: não	Equipe Técnica: não	Rede social: sim
Integrantes e suas funções			
Flávio Oliveira - diretor e dramaturgo		Valleska Cabral - diretora e atriz	
Maurício Osborne - diretor e produtor		Vanusa Rocha - atriz	
Priscila Lima - atriz		Verônica Reis - atriz	
Montagens			Ano
<i>O fantasma da cultura</i> , de Maurício Osborne			2012
<i>Sangrando</i> , de Maurício Osborne			2013
<i>A ciranda de Romeu e Julieta</i> , de Maurício Osborne			2014
<i>O mágico de Oz</i> , adaptação de Maurício Osborne			
<i>Branca de Neve e seus 7 problemões</i> , de Maurício Osborne			
<i>Sob a luz do luar</i> , de Flávio Oliveira			2022
<i>Encontrando Medeia</i> , de Flávio Oliveira			2022

Imagem 76: *O mágico de Oz*, 2015 - Acervo Maurício Osborne

IV.1.19 - Grupo Professores em Cena

GRUPO PROFESSORES EM CENA			
Fundação: 2019	Bairro: Guaratiba	Direção: Cimara Mattos	
Espaço: sim	Aplica Oficinas: não	Equipe Técnica: não	Rede social: não
Integrantes e suas funções			
Cimara Mattos - Diretora e Atriz		Maria Ezgo - Produtora e Atriz	
Lidiane Santana - Dir. Musical e Atriz		Allan Rosário - Aderecista e Ator	
Marta Veronica - Figurinista e Atriz			
Montagens			Ano
Se essa rua fosse minha, de Paula Giannini			2019
Informações adicionais			
<p>O Grupo começou no EDI Alfredo Guimarães Junior, Escola da 10ªCRE localizada em Guaratiba. Nos reuníamos para apresentar contação de história para os alunos nos eventos do EDI, quando a pedido da direção e da professora articuladora ensaiamos uma adaptação de um livro chamado “Se Essa Rua Fosse Minha” de Paula Giannini para o dia das crianças. Esta apresentação acabou ficando conhecida por outras escolas e o grupo começou a apresentar em outros espaços e até participou do Festival de Teatro do ETAA onde o professor Allan Rosário ganhou o prêmio de ator coadjuvante.</p>			



Imagem 77: *Se essa rua fosse minha*, 2019, foto Mônica Parreira – Acervo ETAA

IV.1.20 - Grupo Scandaliart

GRUPO SCANDALIART			
Fundação: 2015	Bairro: Santa Cruz	Direção: Rosângela Costa	
Espaço: sim	Aplica Oficinas: sim	Equipe Técnica: não	Rede social: sim
Integrantes e suas funções			
Nelson Bruno Delfino - ator, dramaturgo e professor		Rosângela Costa - diretora, atriz, maquiadora e cenógrafa	
Montagens			Ano
<i>Carioca, o menino do Rio</i> , de Nelson Bruno Delfino			2016
<i>Tik Pu Ik, o caçador de passarinhos</i> , de Nelson Bruno Delfino			2018
<i>Os idiotas e a vaca - entre o Brasil e a Venezuela</i> , de Nelson Bruno Delfino			2021



Imagem 78: *Tik Pu Ik, o caçador de passarinhos*, 2019, foto Mônica Parreira - Acervo ETAA

IV.1.21 - Gudi Hud Escola de Teatro

GUDI HUD ESCOLA DE TEATRO			
Fundação: 2015	Bairro: Padre Miguel	Direção: Hudson Batista	
Espaço: sim	Aplica Oficinas: sim	Equipe Técnica: não	Rede social: sim
Integrantes e suas funções			
Cauã Oliveira - Ator		Jéssica Tostes - Atriz	
Dg Martins - Ator		Laura Borges - Atriz	
Eduarda Malvão - Atriz		Lieta - Atriz	
Fernandinha Vieira - Atriz		Patrick Melo - Ator	
Fernando Ferreira - Ator		Thawane Gomes - Atriz	
Hudson Batista - Diretor Pedagógico e Artístico		Ygor Daniel - Ator	
Montagens			Ano
<i>Auto das consciências</i> , de Lu Fortunato			2017
<i>Nossos deuses candidatos</i> , de Lu Fortunato			2018
<i>Laura</i> , de Lu Fortunato			2019
<i>Gritaram-me, negra y otros cuentos de Victória</i> , versão de Hudson Batista para contos de Victória Santa Cruz			2021
Informações adicionais			
A Gudi Hud Escola de Teatro nasceu em 2015 como Grupo MovaNos e atuou assim até 2019, quando ocorreu a transição para o atual formato de escola.			



Imagem 79: Mostra final de oficina, 2018 - Acervo Gudi Hud

IV.1.22 - Instituto Movimento Territórios Diversos

INSTITUTO MOVIMENTO TERRITÓRIOS DIVERSOS			
Fundação: 2013	Bairro: Sepetiba	Direção: Elizabeth Manja	
Espaço: sim	Aplica Oficinas: sim	Equipe Técnica: sim	Rede social: sim
Integrantes e suas funções			
Bianca Marins - coordenadora pedagógica, de comunicação e de produção		Kevin Manja - produtor de projetos e audiovisual	
Cristiane Braga - assistência social e secretaria		Marcia Jesus - gerência de produção gráfica	
Elizabeth Manja - diretora geral, executiva, atuação artística e literária		Raimundo Cardoso - gerência de livro, leitura e biblioteca	
Ivonete Pinheiro - articulação comunitária		Sergio Dias - coordenador de produção, artesanato e artista visual	



Imagem 80: Equipe do Instituto Movimento Territórios Diversos em sua recém aberta sede - Acervo MTD

IV.1.23 - O Teatro do Ambulante

O TEATRO DO AMBULANTE			
Fundação: 1989	Bairro: Campo Grande	Direção: André Faxas	
Espaço: itinerante	Aplica Oficinas: não	Equipe Técnica: não	Rede social: não
Integrantes e suas funções			
André Faxas - Autor, ator e diretor		Patrícia Fiorani - Produtora	
Montagens			Ano
<i>O caso da galinha Bujica</i>			1989
<i>Corra que o chinelo vem aí</i>			1993
<i>O super João</i>			1994
<i>A revolta do jiló</i>			1996
<i>As aventuras do barrigudinho</i>			1997
<i>O dente Vicente que sente</i>			1998
<i>O João porcalhão</i>			1999
<i>O capitão livrão</i>			2007
<i>Dois palhaços ponto com</i>			2010
<i>A liga das matérias</i>			2010
<i>O planeta babullying</i>			2011
<i>A família que late</i>			2012
<i>O reino de acqualympia</i>			2013
<i>A cadeira de asas</i>			2015
<i>A professora Eleonora</i>			2015
<i>Olympia</i>			2016
<i>A lobatolândia</i>			2017
<i>O poderoso sol</i>			2018
<i>A história da gente</i>			2019
<i>O esquadrão antivírus</i>			2021
<i>A terra é plana</i>			2022
<i>Os dois no vinte e dois</i>			2022
<i>Leopoldina, Carolina, Josefa: a libertadora do Brasil</i>			2022

Imagem 81: *Os dois no vinte e dois*, de André Faxas - Acervo O Teatro do Ambulante

IV.1.24 - 7 Phocus Cia de Teatro

7 PHOCUS CIA DE TEATRO			
Fundação: 2005	Bairro: Santa Cruz	Direção: Rodrigo Veras	
Espaço: sim	Aplica Oficinas: sim	Equipe Técnica: não	Rede social: sim
Integrantes e suas funções			
Rodrigo Veras - ator e diretor		Gisele Flor - atriz e diretora	
Montagens			Ano
<i>Auto da camisinha</i> , de Gisele Flor e Rodrigo Veras			2017
<i>Saia rodada de histórias</i> , de Gisele Flor e Rodrigo Veras			2019



Imagem 82: *Saia rodada de histórias*, 2019, acervo 7 Phocus

IV.1.25 - Cia Art Vênus

Imagem 83: *Lisístrata - A greve do sexo*, de Aristófanes, 2019 - Acervo Art Vênus

IV.1.26 - Cia Loukarte

Imagem 84: *O homem X e a Maravilha*, de Francisco Lima, 2010 - Acervo Loukarte

IV.1.27 - Cia Teatral a história que eu conto



Imagem 85: Acervo - Rosiani Lau

IV.1.28 - Cia Teatral Talentos de Vila Vintém



Imagem 86: Cia Teatral Talentos da Vila Vintém - Acervo Otávio Moreira

IV.1.29 - Companhia das Moiras

Imagem 87: *Foto dá prisão*, 2019, foto Mônica Parreira - Acervo ETAA

IV.1.30 - Grupo do Núcleo de Artes Dr. Dilson

Imagem 88: *Cale-se!*, criação coletiva, foto Mônica Parreira - Acervo ETAA

IV.1.31 - Grupo Teatral Metamorfose

Imagem 89: *A Rede*, 2019, foto Mônica Parreira - Acervo ETAA

IV.1.32 - Grupo Utopia Cia de Teatro

Imagem 90: *Encontrando Medeia*, 2020, acervo Maurício Osborne

IV.1.33 - Núcleo de Arte e Cultura Encenô

Imagem 91: *Cecília em busca da fantasia*, 2019, foto Mônica Parreira - Acervo ETAA

IV.1.34 - P. Arte Cultural Angel Caraméz

Imagem 92: *À procura da cinderela*, 2019, foto Mônica Parreira - Acervo ETAA

IV.2 - UM OLHAR SOBRE AS CARACTERÍSTICAS DOS GRUPOS

A partir dos dados enviados pelos próprios grupos é possível estabelecer um perfil do teatro da Zona Oeste, mas é importante observar que a construção deste mapeamento se deu a partir de uma rede que identifica estes grupos como agentes da cultura no território. Desta forma, apesar de legítima, esta construção não pode ser considerada como quantitativo absoluto dos grupos daquela região, mas um quadro que reúne conjuntos que conquistaram o reconhecimento dos agentes que conseguimos acionar durante a pesquisa.

Embora seja possível identificar algumas características básicas dos grupos que não preencheram o instrumento como, por exemplo, sua localização, a opção foi por não incluir nenhuma informação destes grupos uma vez que não se poderia garantir seus detalhes, um padrão na coleta destes dados e, em alguns casos, mesmo de não saber sobre a própria continuação das atividades destes grupos. Por isso vamos realizar uma análise dos resultados obtidos nos 23 grupos que preencheram a ficha catalográfica.

Além do mapeamento espacial que nos permite estabelecer quantos grupos atuam por bairros da Zona Oeste, foi possível realizar também um levantamento de dados mais específicos como: a média de participantes por grupo; grupos que não apresentam a figura central da direção; grupos que trabalham com direção coletiva; grupos que aplicam oficinas; e grupos que contam com equipe técnica. Buscou-se realizar um levantamento de diferentes aspectos que nos auxiliaram na identificação das principais características destes conjuntos e, a partir desta primeira análise, foi possível construir um quadro geral contendo a síntese de todas as informações fornecidas pelos grupos.

Pode-se perceber, a partir da leitura do quadro acima que, dentre os grupos que responderam ao mapeamento, a maioria se encontra no bairro de Campo Grande e, segundo creio, isto não se dá por acaso. Campo Grande é historicamente o bairro que possui o maior desenvolvimento cultural da região. É ali que está o principal teatro estadual da Zona Oeste, o Teatro Arthur Azevedo e o Teatro de Arena Elza Osborne, a primeira lona cultural da prefeitura que, até o dia 06 de junho último, foi o principal equipamento municipal do território - como já vimos. Também foi em Campo Grande que funcionou por 28 anos (de 1962 a 1990) um dos principais cinemas da região, o Cine Palácio Campo Grande, que:

Exibiu por quase quatro décadas uma infinidade de filmes dos mais variados gêneros e, como a maioria das salas dos subúrbios, sua localização próxima à via férrea [...] contribuiu para o acesso, principalmente dos bairros vizinhos, como Cosmos, Inhoaíba, Paciência, Santíssimo e Vasconcelos (VIEIRA, 2017, p.46).

O mapa dos grupos da Zona Oeste ficou representado da seguinte forma:

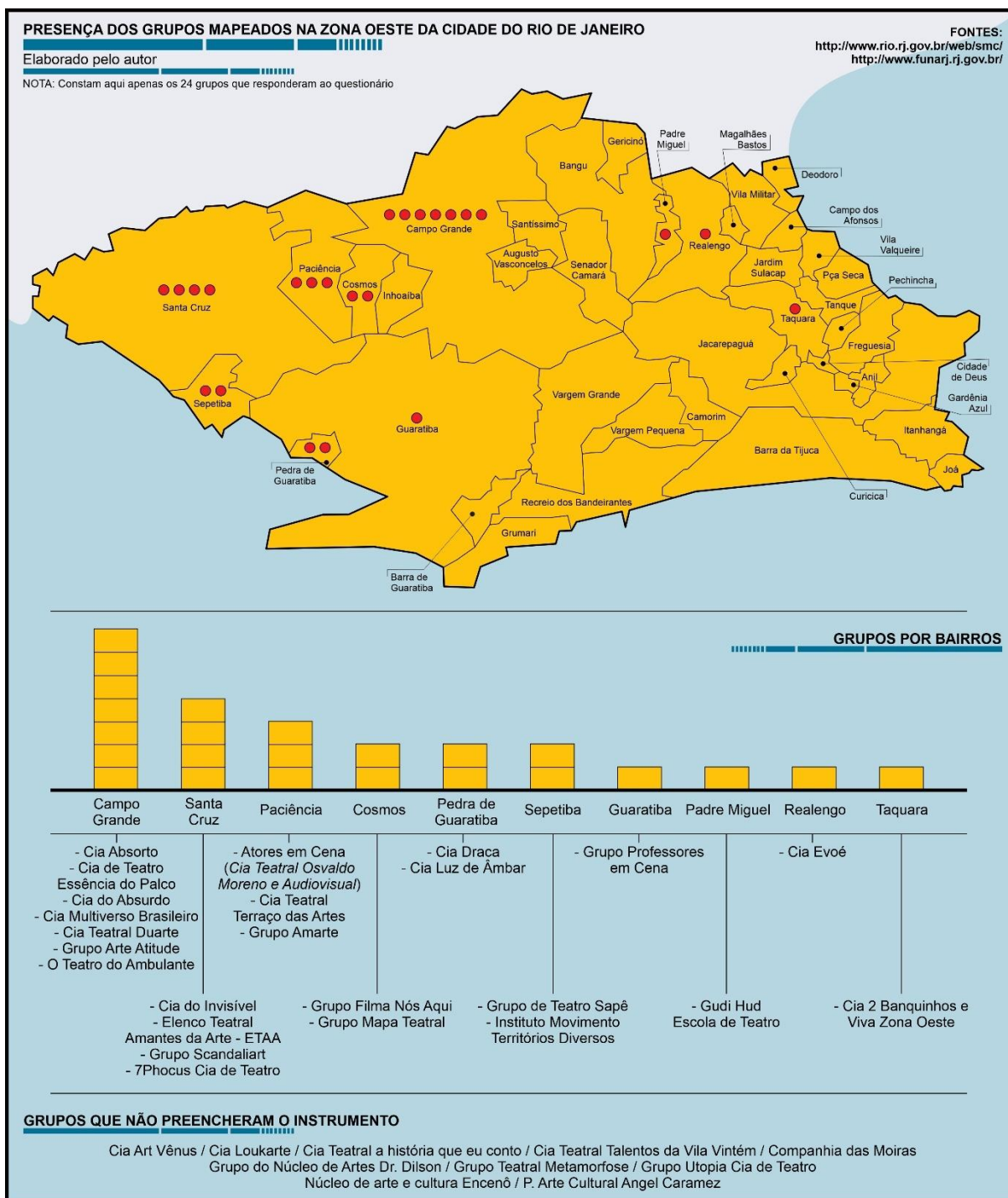


Imagem 93: Mapa de localização dos grupos mapeados - Elaborado pelo autor

Outra questão encontrada foi a falta de organização documental por parte da maioria dos grupos. Poucos possuem um portfólio organizado ou o registro fotográfico sistematizado dos trabalhos realizados, mesmo aqueles com maior volume de produção ou mais tempo de atividade. Esta dificuldade se dá pela falta de alguém responsável especificamente por esta

função dentro dos conjuntos: por acabar sendo colocado como função de todos, o registro quase sempre se perde entre diferentes pessoas, celulares e câmeras que, ocasionalmente, precisam ser buscadas individualmente o que, muitas vezes, impossibilita o registro efetivo do evento e sua leitura real a partir da análise de fotos e documentos.

Quadro 13
Quadro geral dos grupos

QUADRO GERAL		Grupos: 34	Responderam: 24	Bairros: 10	Integrantes: 163
Grupos por bairros		Integrantes		Dirigidos por mulheres	9
Campo Grande	7	Mulheres	78	Redes sociais	
Cosmos	2	Homens	85	Sim	16
Guaratiba	1	Média p/ grupo	7	Não	8
Paciência	3	Representatividade		Histórico organizado	7
Padre Miguel	1	Mais mulheres	5	Montagens autorais	21
Pedra de Guaratiba	2	Mais homens	10	Com equipe técnica	6
Realengo	1	Com divisão de 50%	9	Aplicam oficinas	13
Santa Cruz	4	Direção		Em espaço fixo	18
Sepetiba	2	Figura de direção	22	Com espaço próprio	09
Taquara	1	Direção coletiva	2	Não responderam	10

Elaborado pelo autor

A dificuldade de uma gestão administrativa fica ainda mais evidente se considerarmos que sete grupos não possuem nenhuma rede social ou seja, 30,43% dos grupos dependem dos perfis de seus gestores, o que faz com que, por não ter um perfil oficial circulando na internet, sejam mais difíceis de ser encontrados, tornem-se ainda mais invisíveis.

No que tange à questão da direção, com apenas dois grupos se declarando como direção coletiva e observando que os diretores dos grupos também assinam a direção artística dos espetáculos, a Zona Oeste nos parece ainda apegada ao procedimento onde “o espetáculo, em sentido moderno, reúne diversas artes na construção de *uma obra única assinada pelo diretor*” (TROTТА, 2006, p.155 - grifo meu), em detrimento de experimentações coletivas e da multiplicidade autoral da obra como sendo resultante da contribuição de diferentes agentes artísticos e processos de criação.

O centro nervoso do processo de criação cênica se localiza nas funções de direção, atuação e dramaturgia, embora outras funções possam participar do percurso. Podemos considerar que quanto menor a afinidade e a experiência do coletivo, maior a necessidade de centralização do processo na figura do diretor. Em outras palavras, quanto mais efetivos os elos que ligam os integrantes ao grupo e sua proposta - principalmente no que diz respeito a um entendimento comum da concepção que se coloca em prática e a um vocabulário cênico gerado por experiências anteriores - maior a possibilidade de autonomia destes artistas. (TROTТА, 2006, p.159).

Também é preciso cuidar da participação feminina, especialmente nos cargos de direção onde 39,13% dos grupos são dirigidos por mulheres que representam aproximadamente 45,03% do total de integrantes dos grupos.

IV.3 - ESPAÇO, FORMAÇÃO, DRAMATURGIA E TÉCNICA

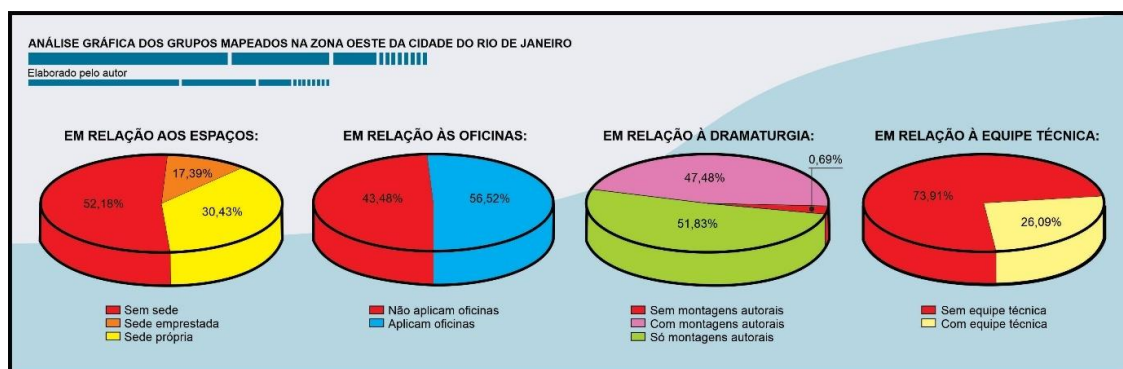


Imagem 94: Gráficos das condições gerais - Elaborados pelo autor

Dos dados coletados junto aos grupos, os quatro presentes no gráfico à cima (espaço, dramaturgia, formação e equipe técnica) nos parecem merecer uma análise mais específica e, inclusive, um demonstrativo gráfico, a fim de ressaltar tanto sua importância para o desenvolvimento dos trabalhos artísticos quanto para a própria existência dos grupos no território.

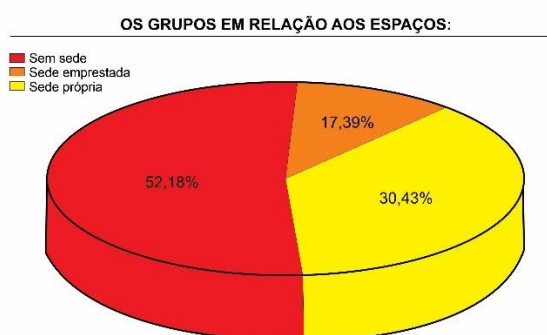


Imagem 95: Gráfico das condições de espaço - Elaborados pelo autor

Mais da metade dos grupos mapeados (52,18%) não possui um espaço fixo para ensaios e, ainda menos, para apresentações; 17,30% estão alojados em espaços que pertencem a outras pessoas ou instituições, vivem à mercê de gestões administrativas, interesses sociais, culturais e/ou políticos e podem, a qualquer momento, ser surpreendidos com a notícia de que

não poderão mais ocupar aquele lugar. Buscando compreender a relação destes grupos com os espaços de cultura da região, pedi que me respondessem, via WhatsApp, a seguinte questão: Como os espaços de cultura da Zona Oeste afetam a produção do seu grupo? Sem me ater ao tema da falta de espaços, objetivamente, optei por ver o que emergia desta questão crônica da cultura na Zona Oeste nos diferentes coletivos.

Karen Lamego, por exemplo, integrante da Cia Absorto, aponta a falta de espaços como um dos principais fatores para a sensação, até dos próprios moradores da Zona Oeste, de que não há cultura na região, uma vez que, sem equipamentos para acessar e identificar esta presença, muitas pessoas do território afirmam nunca ter ido ao teatro. Para ela, além de ter o espaço, ele precisa ser acessível e ter uma programação permanente, só assim haveria uma também um acesso continuado das pessoas ao teatro.

E lança o questionamento: “tem a lona de Campo Grande, tem o Arthur Azevedo e acho que tem uma lona em Santa Cruz, sei lá, nem sei. Mas e depois disso, tem o que?” (LAMEGO, Depoimento ao autor⁵⁹, 2022 - Grifo meu).

O Teatro de Arena Elza Osborne e o Teatro Arthur Azevedo são, seguramente, os dois principais espaços da região e, claro, não conseguem dar conta do volume de trabalhos ali produzidos. Segundo Will Tom, ator e diretor da Cia do Absurdo:

A situação da Zona Oeste sempre foi uma situação muito difícil para os grupos de teatro, sempre. Primeiro porque os palcos existentes praticamente as pessoas conhecem apenas a Lona Cultural ou então o Teatro Arthur Azevedo e para esses teatros é necessário pauta, é necessário encaixe e nem sempre esses espaços estão disponíveis para encaixe de novas apresentações ou de apresentações que talvez, para eles, não venham a trazer um retorno (TOM, Depoimento ao autor, 2022).

Além da escassez dos espaços é importante ressaltar as condições em que se encontram. O Teatro Arthur Azevedo, embora funcionando, não passa há muitos anos por reformas de manutenção. Há áreas no piso do palco protegidas com fita silver tape, a rotunda possui, bem no centro, um remendo que tenta esconder um buraco quadrado de aproximadamente 10cm e os pouquíssimos refletores funcionam precariamente, necessitando de uma revisão que deveria se estender por toda a parte elétrica, além da aquisição de novos equipamentos. O Teatro de Arena Elza Osborne, a Lona Cultural de Campo Grande, está em condições ainda piores. Como a lona que cobre o teatro é a mesma desde sua inauguração, em 1993, o Elza Osborne tem sérios problemas para se manter em atividades, uma vez que a ação do tempo e a falta de reparos tem, ao longo dos anos, castigado sua cobertura. Para Rogério

⁵⁹ A partir deste ponto serão utilizados alguns depoimentos dos agentes de cultura da Zona Oeste que foram recolhidos via WhatsApp ao longo deste ano de 2022 e serão identificados como “Depoimento ao autor”.

Rimes, ator e produtor do grupo Filma nós aqui: “a gente não tem espaço” (RIMES, Depoimento ao autor, 2022). Ele argumenta que, com o incremento dos editais municipais de cultura, que passaram a direcionar verbas específicas para a Zona Oeste, o Arthur Azevedo tem funcionado, preferencialmente, para atender a projetos contemplados nestes editais.

A lona de Santa Cruz, que Karen Lamego afirmou nem saber se existe, está desativada há alguns anos. Instalada em um local dominado pelo tráfico no período de sua inauguração e atualmente pela milícia, a Lona Cultural Sandra de Sá não oferece segurança para a população que acaba por não frequentar o local.

Importante reafirmar, como dissemos no primeiro capítulo, que não é o lugar em si que se faz desta ou daquela maneira, mas as políticas públicas que ali são aplicadas ou a falta delas. No caso da Lona Cultural Sandra de Sá, é importante lembrar que já havia uma estrutura pronta para sua instalação na praça Dom Romualdo, no centro do bairro - local estabelecido depois de uma longa e difícil negociação com as lideranças mais articuladas politicamente do território e, de repente, sem qualquer explicação, as obras foram interrompidas e a lona instalada na praça do lote 219 na Av. João XXIII. Para que se tenha uma ideia do imbróglgio político que foi criado em torno da chegada desta lona, podemos observar duas matérias do jornal O Globo Zona Oeste.



Um lugar para a cultura

Santa Cruz ganha seu primeiro espaço dedicado às artes. A exemplo de Campo Grande, o bairro terá sua Lona Cultural inaugurada no máximo dentro de 30 dias. O projeto prevê a instalação de quadras e capacidade para abrigar 300 pessoas. A lona chega para dinamizar a vida cultural do bairro.

— Sem dúvida, as manifestações artísticas terão grande incremento com o novo espaço que se encontra entregando à população — afirma o subprefeito Walter Lutz da Silva, que foi vice de projeto a montagem da estrutura da lona na semana passada.

Em Santa Cruz, a comunidade já se mobiliza para conseguir equipamentos de som e luz necessários para o funcionamento no palco. Na platéia, os assentos ficam por conta das poltronas do antigo Cine Filéas, que funcionaram em anos à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Elas passaram por uma reforma para garantir todo conforto aos espectadores.

Lúcio Arruda, administrador regional, conta que estão previstas apresentações de artistas consagrados e outros indicados.

— Planejamos fazer exposições e peças. Queremos dar oportunidade aos jovens.

Para completar, o espaço ainda terá uma rádio comunitária, praça com parque infantil, campo de futebol social e mesas de jogos, além da lona propriamente dita com o palco. As instalações ficarão numa praça abandonada no

Santa Cruz vai ter lona em junho

Espaço vai ser o maior da rede, com parque infantil e campo de futebol

A construção da Lona Cultural de Santa Cruz se adianta em relação ao prazo divulgado pela Secretaria municipal das Culturas. A obra, que era para ficar pronto em outubro após 240 dias de trabalho dos operários, deverá ser concluída em junho.

Segundo o secretário municipal das Culturas, Ricardo Macieira, esta lona será a maior da rede e contará com dois pavilhões (que abrigarão diversas oficinas e uma rádio comunitária), praça com parque infantil, campo de futebol social e mesas de jogos, além da lona propriamente dita com o palco. As instalações ficarão numa praça abandonada no

Lote 219 de Guandu I — É um presente de aniversário para os dez anos do projeto das lonas culturais. Curiosamente, Santa Cruz deveria receber a primeira unidade mas divergências entre grupos do bairro adiaram a ideia. Agora os moradores ganham um equipamento cultural onde praticamente não há espaços do gênero.

Macieira diz que a prioridade serão as ações voltadas para as crianças: oficinas, espetáculos e esportes. O secretário afirma ainda que as quadras de esporte complementarão as atividades da lona, atraindo público. O projeto custou R\$ 875.000 e ocupa 1.800 metros quadrados.



A LONA DE SANTA CRUZ fica num terreno de 1.800 metros quadrados

Imagem 96: Jornal O Globo Zona Oeste: 01 - p.03 de 19 de novembro de 1995
02 - p.07 de 23 de fevereiro de 2003

Na primeira, de 19 de novembro de 1995, com o título *Um lugar para a cultura*, o jornal trazia uma foto da lona já colocada, e afirmava que: “a exemplo de Campo Grande, o bairro terá sua Lona Cultural inaugurada no máximo dentro de trinta dias” (O Globo Zona Oeste, 1995). Na segunda, nove anos depois, em 23 de fevereiro de 2003, o jornal trazia na página 07, uma matéria com o título já nos basta como informação: “Santa Cruz vai ter lona em junho” (O Globo Zona Oeste, 2003). A lona Sandra de Sá que teria sido, em 1995, a

segunda lona instalada depois de Campo Grande, inaugurada em 18 de maio de 1993, foi o penúltimo destes equipamentos a ser inaugurado, em 10 de setembro de 2004. Em 25 de maio de 2005 foi inaugurada a Herbert Viana, última lona cultural instalada no Rio de Janeiro.

Mesmo depois de sua inauguração as disputas políticas e as fragilidades sociais continuaram a fazer de uma das maiores realizações públicas de cultura da história de Santa Cruz um projeto nunca acabado, uma eterna promessa de sucesso e revitalização cultural. As questões sociais, desde o início, fizeram com que o público do bairro não conseguisse assistir aos espetáculos, shows, ou mesmo participar dos eventos propostos. Localizada em uma área de constantes conflitos, grande parte da população não se sente segura em acessar o equipamento que é um dos dois únicos que não estão situados no centro do bairro, como salientou Alexandre Damascena em 2019, à época, gestor da lona de Santa Cruz: “As lonas foram instaladas em bairros periféricos. Mas a nossa e a da Maré foram propositalmente instaladas em lugares carentes. As outras ficam em lugares centrais. Por isso, fazer um show aqui por R\$5,00 já é caro” (DAMASCENA, 2009).

Por estar situada em local de conflito existe, para além do preconceito, o risco real. Pois todo morador de um território dominado por determinada facção, por exemplo, sabe que se entrar em território dominado por uma facção inimiga, seja ele ligado ao crime ou não, ele será também visto como um pretense inimigo. Desta forma, a lona Sandra de Sá tornou-se um equipamento de uso praticamente exclusivo da comunidade na qual está instalada e, como tudo o que pertence a uma comunidade dominada por um poder paralelo precisa seguir as normas por ele estabelecidas, a própria gestão do espaço se tornou refém da situação de vulnerabilidade daquela comunidade. Daí o apagamento da existência do equipamento para os moradores de outras áreas de Santa Cruz, daí Karen Lamego não saber se ele existe.

E desde muito cedo a questão da localização foi motivo de diversos embates. em 2007, com apenas três anos de existência, uma matéria no mesmo O Globo Zona Oeste de 23 de setembro tratava exatamente da questão de a lona de Santa Cruz ter a especificidade da localidade, tanto que o título da matéria era *Lona de Santa Cruz é caso aparte*. Nesta matéria, em contraponto à afirmação de um morador que fala do uso de caráter exclusivo do equipamento por parte da comunidade da João XXIII, Anderson Barnabé, o então gestor da lona, argumenta que colocada no centro do bairro a lona obrigaria a uma gestão mais empresarial. Ora, então é assim com todas as outras lonas, arenas e areninhas que estão localizadas em espaços centrais em seus bairros ou, minimamente, próximas às estações de trem?



Imagem 97: O Globo Zona Oeste de 23 de setembro de 2007 - À esquerda a fala de Celso Madeira, um morador e, à direita, a fala de Anderson Barnabé, administrador do espaço à época - Acervo O Globo

Agora, em 2022, o atual Secretário Municipal de Cultura anunciou o início de obras para a transformação da Lona Sandra de Sá em Areninha (um prédio de alvenaria muito mais bem estruturado). Esta obra, que está sendo realizada pela WV Construtora, terá um investimento da ordem de R\$1.800.000,00 segundo o blog do Anselmo no Globo.com de 08 de março deste ano (Anexo 49). O que ainda não foi anunciado e seria urgente, é um plano para garantir que a interferência do “poder paralelo” não atrapalhe ou impeça seu funcionamento, como já aconteceu um sem número de vezes.



Imagem 98: Registro do andamento da obra feito pela construtora VW, responsável pela reforma - Disponível em: <https://pt.foursquare.com/v/construtora-wv-reforma-lona-cultural-sandra-de-sa/500e9df4e4b0bfb6d26127f> - acesso em 01/06/2022

Importante também registrar a dificuldade de acesso à lona de Santa Cruz. A maioria dos moradores das outras localidades precisa pegar dois ônibus para se deslocar até a João XXIII. Se pensarmos que a passagem de ônibus está em média R\$4,00, o indivíduo daquela que é a região mais pobre da cidade teria que gastar R\$16,00 somente de transporte para ir e voltar, sem contar que, a depender do horário de sua saída e do local onde mora ele poderá ficar sem transporte, necessitando recorrer a transportes alternativos que, em geral, são ainda mais caros.

Por fim, além de todas as questões aqui já expostas, a Lona Cultural Sandra de Sá (futura Areninha Carioca Sandra de Sá), localizada em Santa Cruz, terá que ser gerida pela

Secretaria Municipal de Cultura que, ao longo dos anos, tem se mostrado um dos mais graves problemas dos equipamentos. Com uma gestão ultrapassada que reduz a responsabilidade da Secretaria e permite um modelo de administração passiva dos equipamentos como vimos no capítulo anterior, o poder público apenas mantém o espaço, não fomenta, objetivamente, a cultura no território.

É neste contexto geral que os artistas e agentes da cultura local se lançam na empreitada de abrir uma nova frente, criar um novo espaço de cultura que possa dar conta de sua produção específica e, porque não, da realização do coletivo. Três exemplos deste processo são a Cia Duarte que há 18 anos mantém o seu próprio espaço, custeado por seu diretor, Adeildo Duarte:

Eu sobrevivo há dezoito anos dessa forma. Eu resolvi montar o meu espaço e produzir pra Zona Oeste. Praticamente eu só faço teatro pra Zona Oeste. Insistindo pra que o povo daqui faça teatro, pra que o povo daqui vá ao teatro assistir a um espetáculo nosso, justamente pra não deixar a nossa cultura daqui cair (DUARTE, Depoimento ao autor, 2022)

A Cia Draca que, sediada em Pedra de Guaratiba, acaba de alugar um espaço onde também inaugurou o Teatro de Bolso Valdir Onofre:

A falta de espaço na Zona Oeste afetava a gente de que forma? [...] A gente tem o espetáculo, o que faltava era espaços pra poder ensaiar. A gente ficava sempre na dependência de algum equipamento cultural que tinha que ver [...] a boa vontade pra liberar o horário, o dia, então sempre a gente ficava à mercê dos outros. Então isso me incomodava e incomodava o grupo porque nem sempre a gente conseguia. [...] E era uma luta constante (CASTRO, Depoimento ao autor, 2022).

E o Centro de Cultura Casa da Rua do Amor, em Santa Cruz, que nasceu em fevereiro de 2004, na Associação de Moradores do Saquassú, quando quatro animadores culturais: Luiz Vaz, Zé Luiz Reis, Jorge dos Santos e Osvaldo Rosário iniciaram em um espaço de terra batida com um palco improvisado e refletores feitos de lata o projeto *Arte na Rua*, que constava de cinco oficinas integradas de técnicas de criação do espetáculo (teatro, teatro de bonecos, música, artes plásticas e literatura) para quarenta crianças de nove a dezesseis anos apoiada pela Valesul Alumínios S.A.. Como as crianças maiores acabavam a levar os irmãos menores, o número dobrou para oitenta e a faixa etária foi reduzida até onde foi necessário.

Com o sucesso deste projeto que, em três meses, gerou um espetáculo de animação apresentado em teatros convencionais, escolas, praças e igrejas e um CD com 3.000 cópias distribuídas, foi firmada uma parceria com o CIEP Alberto Pasqualini, na comunidade da Urucânia que possibilitou a realização do projeto em dois pólos ainda com o financiamento da

Valesul S. A. e, agora, com o espaço da Associação de Moradores adaptado como o pequeno Teatro do Saquassú.

Chegou-se, neste momento, a atender uma média de 300 crianças e jovens entre oito e dezenove anos das duas comunidades e, a partir do sucesso e visibilidade atingida pelo projeto, em 2007 a Valesul S. A. comprou uma casa que foi doada para ser a sede do projeto e hoje atende como Centro de Cultura Casa da Rua do Amor.

Com a conquista do espaço e o financiamento empresarial a produção cresceu consideravelmente. Atendendo às duas comunidades no mesmo espaço a Casa da Rua do Amor tronou-se um exemplo absoluto do quanto podem produzir os artistas periféricos em condições adequadas de trabalho. E falamos aqui apenas de condições adequadas, nada além do normal com instalações ultra modernas ou super equipadas, apenas uma casa no subúrbio carioca fez o número de oficinas oferecidas subir de cinco para doze. Realizadas em três turnos de segunda à sábado, as crianças, jovens e agora adultos do Saquassú podiam aprender teatro, teatro de bonecos, capoeira, danças de origem africana, danças de origem indígena, fotografia, criação textual, artes plásticas, criatividade infantil, cinema e animação, cordas dedilhadas e canto e, como resultado destas oficinas, foram produzidos espetáculos teatrais, filmes de curta-metragem e fomentada a criação de grupos musicais e de dança.



Imagem 99: Entrada da Casa da Rua do Amor, no Saquassú - Acervo Casa da Rua do Amor

Luiz Vaz, único dos fundadores do projeto que continua ligado à Casa, conta que:

A gente empregou dezessete pessoas da comunidade. É coisa pra caramba. A gente colocou documento na vida dessas pessoas. [...] A gente fez, pelo menos, dois jovens se formarem na Universidade e que hoje trabalham na área, porque puderam pagar com sua grana de monitoria ou de dinamização, alguns chegaram a ser dinamizadores mesmo. Além disso a gente emplacou pessoas em profissões, o caso do Lamego⁶⁰ é exemplar porque ele começou a fazer as oficinas de iluminação, [...] tem aquele caso do menino que está nos Estados Unidos⁶¹ que recebeu bolsa e começou com a gente lá, DRTs que foram tirados a partir desse trabalho (VAZ, Depoimento ao autor, 2022).

Além do palco principal, que é o Teatro a céu aberto do Saquassú, a Casa da Rua do Amor possui ainda mais quatro espaços: O cine clube Valdir Onofre, a Sala de leitura e escrita criativa Fabiana Carrozzino e o Teatro de Bolso Vilma Camarate. Todos homenageando importantes artistas da Zona Oeste, além do museu de artes lúdicas (Anexo 51).



Imagem 100: Teatro a céu aberto do Saquassú, espaço principal da Casa da Rua do Amor - Acervo Casa da Rua do Amor

Em 2007 Eles conseguem aprovar um projeto pela lei Rouanet que possibilita que a Valesul S.A. entre com um patrocínio bem mais significativo, de R\$16.00,00 mensais de 2008 a 2009, o que garante a produção continuada da Casa mas, em 2010, a Valesul S. A. é vendida e a Fábrica Carioca de Catalizadores S.A. assume a manutenção dos projetos por um ano e,

⁶⁰ Ademir Lamego, hoje um dos mais requisitados iluminadores da região e que trabalha, também, no mercado profissional.

⁶¹ Natanael Leal, que hoje mora em Miami e é bailarino da Dimensions Dance Theatre Miami (Anexo 50)

findado este período, o espaço passa a se agenciar a partir de Editais e outras formas criativas de gestão e captação e, desde 2013, sua gestão é compartilhada com a 7 Phocus Cia de Teatro.



Imagem 101: Outros espaços da Casa da Rua do Amor: O cine clube Valdir Onofre, a sala de leitura e escrita criativa Fabiana Carrozzino e o Teatro de Bolso Vilma Camarate - Acervo Casa da Rua do Amor

São espaços como estes que, adaptados, com poucos recursos, uma capacidade limitada de realização e sem o reconhecimento da gestão pública fazem circular a produção da Zona Oeste e mantêm seus artistas com possibilidades de criação.

Não havendo muitas vezes pauta [...] a maioria das companhias teatrais acabam encontrando espaço em seus próprios centros culturais, como é o caso do Centro Cultural Adeildo Duarte, como é o caso da Cia Draca [...] que graças a Deus agora inaugurou o Teatro Valdir Onofre em Pedra de Guaratiba. [...] É interessante que os artistas não param, seja nas praças, seja nos palcos de escolas particulares, de escolas públicas, espaços culturais, *todo mundo tá trabalhando, né?* Talvez a Zona Oeste seja uma das regiões do Rio de Janeiro em que mais cultura teatral se faça, mas pouca gente sabe (TOM, Depoimento ao autor, 2022 - grifo meu).

Importante perceber nesta fala de Will Tom que, ainda que ele ofereça apenas dois exemplos de grupos que levantaram seus espaços, ele afirma que todos estão trabalhando. Mas, em contraponto, Karen Lamego argumenta que os técnicos, artistas e trabalhadores da cultura na Zona Oeste sofrem com a falta de oportunidades de trabalho na região que, segundo ela, passa pela questão da falta de espaços.

O que me chama muito atenção é que [...] tem muita gente da Zona Oeste que é da cultura e *quando a gente traz essa falta de equipamentos a gente traz um desemprego muito grande pra essa galera*, porque essa galera ela vai precisar migrar [...] pro centro, pra Zona Sul e quando chegar [...] ela vai ganhar menos, às vezes ela não vai ser nem lida como artista [...] como se não tivesse essa intelectualidade e essa formação (LAMEGO, Depoimento ao autor, 2022 - grifo meu).

Outro ponto de vista que apareceu nas entrevistas foi que para alguns agentes de cultura da Zona Oeste os espaços não são uma questão, ou melhor: não há falta de espaços. Uma vez que estes grupos possuem seus espaços próprios ou conseguem acessar os poucos espaços existentes, sua prática artística, de certa forma, lhe parece assegurada. Leandra Nel,

por exemplo, diretora e fundadora do Grupo Arte Atitude afirmou em entrevista que embora não tivesse realizado um evento próprio do grupo, participou de diversos projetos em diferentes espaços, basicamente o Teatro Arthur Azevedo, a Lona Cultural Elza Osborne e algumas outras lonas. Também Rodrigo Veras, ator e diretor da 7 Phocus Cia de Teatro, que tem seu grupo como residente e gestor da Casa da Rua do Amor, em Santa Cruz, não compreende que a escassez de espaços seja uma questão negativa, afirmando que:

Todos os espaços de cultura que a gente [...] faz contato na Zona Oeste em geral, e que vão nascendo [...] ou, por exemplo, a própria Ser Cidadão, esses espaços que a gente tem parceria, de alguma forma, pra gente afeta positivamente em função das possibilidades de apresentação que a gente tem (VERAS, Depoimento ao autor, 2022).

Por outro lado, o diretor da Cia do Absurdo trata também da utilização de outros espaços que não sejam objetivamente, espaços teatrais.

Nós temos palcos de Universidades, por exemplo a Faculdade de Filosofia de Campo Grande [...] além de outros teatros, palcos que muito pouca gente conhece. [...] espaços de palcos de auditório ou palcos teatrais mesmo de colégios e faculdades particulares ou mesmo públicas. [...] A Companhia do Absurdo não tem muito um histórico de receber não, ao contrário, a gente está sempre recebendo um sim. [...] Então é assim que eu vejo a Zona Oeste hoje, *para a Companhia do Absurdo*. Eu não sei se outras, muitas, *aliás eu sei que outras encontram esses problemas*, mas talvez tenha sido sorte nossa, não sei, ou oportunidades, né? Momentos [...] exatos para se fazer a solicitação (TOM, Depoimento ao autor, 2022 - grifo meu).

Importante pensar que, embora a Cia do Absurdo encontre abrigo em diversos espaços, o fato de a grande maioria deles, segundo o próprio Will Tom, não ser espaços teatrais, mas auditórios escolares ou universitários, torna-se um indicador da ausência de espaços teatrais públicos, cuidados, equipados e com atividades regulares. De toda forma, não podemos nos perder do fato de que 52,18% dos grupos da região não possui qualquer espaço para ensaios e apresentações e que muitos grupos deixaram de existir por este motivo; 17,39% destes conjuntos, por estarem em espaços cedidos, precisam contar com a compreensão de diretoras, e proprietários de escolas, outras vezes tornam-se reféns de circunstâncias dentro de um clube mais estruturado pois todas as gestões/administrações mudam e, com as mudanças sempre surgem inseguranças que, ainda que não se confirmem em rompimentos definitivos, podem não assegurar a continuidade do processo ou podem, até mesmo, utilizar praças apenas por necessidade, sem que esta seja a sua linguagem por opção.

É neste sentido que a iniciativa de Alexandre Damascena com a Cia do Invisível através do projeto Café com Machado ao entrar na casa das pessoas, se aloja dentro de um espaço outro, que nem é o teatro, propriamente dito, mas também já não é mais a casa. E é ali neste encontro que se cria, talvez, o espaço real de ação deste teatro que, invisível, a meu ver, é uma iniciativa das mais inovadoras e significativas do século XX naquela região que, de um jeito ou de outro, em escolas, praças, teatros, clubes, centros culturais e casas, segue produzindo onde for possível por agora, mas aguardando a chegada de espaços que recebam seus artistas e seus produtos estéticos, investigativos, de pesquisa ou formativos.

Importante tratar da formação porque é uma prática muito significativa para o teatro da Zona Oeste que encontra, na aplicação de oficinas, por exemplo, uma linha de ação em três vias: a primeira, na constituição do próprio grupo. Muitos dos conjuntos da Zona Oeste se formaram do encontro de seus membros na aplicação de alguma oficina, como explica Rodrigo de Castro, diretor da CiaDraca, por exemplo: “A CiaDraca surgiu através de uma oficina [...] que eu apliquei dentro do Abrigo Nazareno, em Campo Grande. Foi lá que eu formei esse nome para montar espetáculos com os próprios alunos e a gente começava a rodar” (CASTRO, Depoimento ao autor, 2022).

Também o Arte Atitude, se juntou desta forma:

Nasceu de uma oficina cultural aqui no Arthur Azevedo [...] pelo Moisés Bittencort e a partir daí [...] nasceu o Arte Atitude, porque cada um já tinha visto o trabalho do outro, mais ou menos. [...] A Taty participou de oficinas do Nossa Senhora do Teatro, grupo que tem lá no centro da cidade, também tem problemas com espaço, como todo mundo. Eu não tenho formação teatral, nunca fiz um curso técnico, eu fiz oficinas, sou oficineira nata (NEL, Depoimento ao autor, 2022).

A segunda via trata da formação continuada dos membros dos grupos que, em sua grande maioria se nutrem da participação em oficinas, cursos e workshops para a manutenção e aprimoramento de seu conhecimento ao longo de sua trajetória e, a terceira, na aplicação delas, que podem permitir ao grupo alguma forma de financiamento pela cobrança de mensalidade - o que sempre esbarra em questões como o poder aquisitivo do território ou o interesse em pagar a algum curso mais “reconhecido” do que o do “vizinho que faz teatro”. Além disso, a aplicação de oficinas pode promover também a própria renovação do grupo, uma vez que ao ter contato com aquele coletivo, alguns destes novos agentes podem desenvolver o interesse na prática teatral continuada.

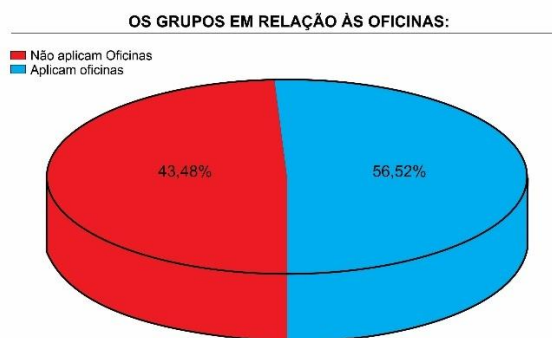


Imagem 102: Gráfico de aplicação de oficinas - Elaborados pelo autor

Percebe-se aqui a grande importância dos espaços para estes grupos. Só o Teatro Arthur Azevedo, por exemplo, foi citado até aqui nove vezes somente neste capítulo. Os espaços não se estabelecem apenas como local de fruição artística, mas também como núcleo formativo. Mais da metade dos grupos mapeados aplica oficinas e, desta forma, é muito mais viável que os grupos que possuem espaços fixos se dediquem a esta prática.

Dos dezoito grupos que estão alojados em espaços fixos, nove possuem espaços próprios. Deste total, treze grupos oferecem oficinas e, curiosamente, os seis grupos que não aplicam oficinas, possuem seus próprios espaços. Acontece que estes grupos se reúnem em casas de seus diretores ou integrantes e, desta forma, não possui uma estrutura adequada tanto para apresentações quanto para oficinas, ficando estas sedes restritas a reuniões, ensaios iniciais de marcação e endereço institucional para tramitações administrativas. Dos treze grupos que oferecem oficinas, apenas um não está em um espaço fixo, o Arte Atitude, que oferece suas aulas para serem aplicadas, primordialmente, em espaços de educação, como escolas, bibliotecas ou mesmo sedes de projetos sociais.

Um último aspecto da formação desenvolvida pelos grupos da Zona Oeste se dá através dos espetáculos infantis trabalhados objetivamente com o viés de formação de plateia. Estes espetáculos negociados com as escolas, sendo apresentados em suas dependências ou levando os alunos ao teatro, são parte fundamental da construção/manutenção da cultura teatral na região. Para Will Tom: “A criança da Zona Oeste quase sempre conhece o teatro na escola, por isso o papel importante da escola” (TOM, Depoimento ao autor, 2022). Muitos grupos da Zona Oeste sobrevivem de teatro para as escolas e, até por isso, acabam por desenvolver uma dramaturgia específica, como, por exemplo, O teatro do Ambulante. Mas, em geral, a dramaturgia da Zona Oeste encontra no termo *escrevivência*, cunhado pela Profa. Dra. Conceição Evaristo, sua principal característica, como ela explica em seu livro *Beco da memória*:

Quanto à aparência de Maria-Nova, comigo, no tempo do meu eu-menina, deixo a charada para quem nos ler resolver. Insinuo, apenas, que a literatura marcada por uma escrevivência pode con(fundir) a identidade da personagem narradora com a identidade da autora. Esta con(fusão) não me constrange. (EVARISTO, 2017 - p.13)

A dramaturgia de nosso território é em sua grande maioria, uma dramaturgia representativa, de relatos e percepções, de denúncias e afetos, que busca, via de regra, tratar de seus problemas, costumes e mazelas. Somente dois dos grupos mapeados não possuem trabalhos autorais, sendo que onze deles trabalham, exclusivamente com textos próprios.

Embora haja textos de toda natureza, como o Grupo de Teatro Sapê e seu *Olha pra ele*, de Gabriella Macieira, que trata da luta antimanicomial inspirado no trabalho de Nise da Silveira, *O Esquadrão antivírus* de André Faxas que trabalha as questões da pandemia do Covid-19 junto ao público infantil, ou ainda o existencialista *A puta consciência*, de Ivana Marchel, a grande maioria dos textos traz questões ligadas ao ser/estar da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Seja através do combate ao racismo em *Basta!* da Cia Atores em cena, da memória afetiva do local com *Casas* da Cia do Invisível ou da denúncia social de *Remoções*, da Cia Teatral Terraço das Artes, a Zona Oeste se olha através de seus grupos.

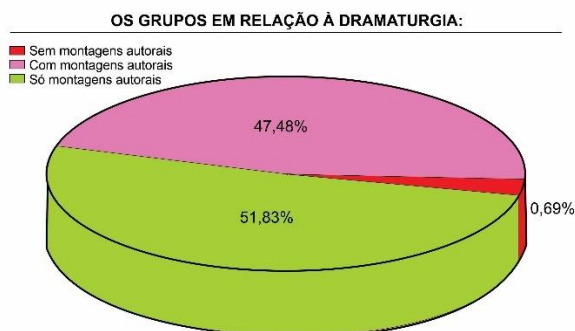


Imagem 103: Gráfico de produção dramaturgica - Elaborados pelo autor

Já na década de 1980, Moacyr Teixeira estabeleceu uma identidade crítica para o Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA através de espetáculos questionadores como *Santa Cruz em marcha... à ré!* e *Santa? Cruz!* Que traziam personagens que por muito tempo permearam o imaginário daquela região: o “poeta do bodegão”, um bêbado que parodiando a *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias bradava “minha terra tem palmeiras, onde canta o urubu!”⁶² enquanto, por estar bêbado, dizia aos políticos e aos “donos da cultura local” todas as verdades que não poderiam ser ditas em condições normais; e o “homem da lona” que,

⁶² Referência ao Matadouro municipal (do qual tratamos no capítulo I) que, instalado no largo do bodegão e com seus usos sujos despejados sem qualquer cuidado, atraíam os animais para o local.

simbolizando o então Administrador Regional de Santa Cruz, Lúcio Arruda, entrava pela plateia em várias inserções, arrastando uma enorme lona de caminhão, procurando alguém que lhe cedesse um “terreninho” para poder armar sua lona, em uma alusão direta à briga que se deu para instalação da lona cultural de Santa Cruz que, depois de erguidas as fundações para sua colocação no centro do bairro foi, do dia para a noite, sem qualquer explicação à comunidade, instalada na rua 12 do conjunto habitacional João XXIII onde, como já dissemos aqui, tornou-se alvo de traficantes e milicianos, sendo um dos equipamentos da prefeitura com menor volume de atividades atualmente.

Outra característica da dramaturgia da Zona Oeste é a manutenção da cultura e dos costumes locais, a exemplo da montagem de *A paixão de Cristo* realizada nos anos de 2017, 2018 e 2019 em uma parceria entre a Cia Draca e a Cia Duarte, no Teatro Arthur Azevedo, em Campo Grande, e que pode ser considerada, para os padrões de nossa realizações, uma super produção.



Imagem 104: Paixão de Cristo, 2019 / Cia Draca e Cia Duarte - Acervo Rodrigo de Castro

IV.4 - A FICHA TÉCNICA DA ZONA OESTE

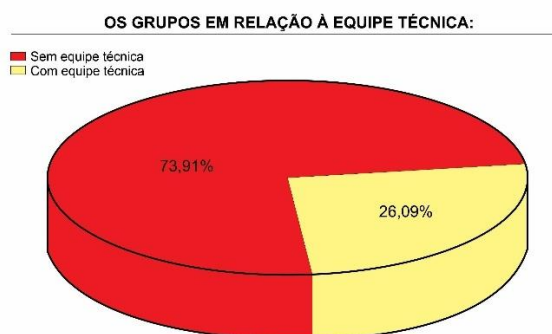


Imagem 105: Gráfico de equipe técnica - Elaborado pelo autor

Na hora H, até um pacote de velas serve.

- Ivanilson Dionísio

Ao dizer esta frase ao jornal O Globo Zona Oeste de 20 de novembro de 1988 (anexo 52), Ivanilson Dionísio, iluminador do Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA e da extinta TV Manchete, definia com precisão a situação de improviso em que trabalham os poucos técnicos do teatro da Zona Oeste. Estes, talvez mais do que qualquer outro agente da cultura da região, sejam reféns da falta de espaços. A necessidade dos equipamentos, ainda que improvisados, atrelam sua tarefa a uma mínima condição material. Não faltam exemplos de técnicos que, como disse Karen Lamego, precisam migrar para o centro e zona sul para conseguir trabalho que, em geral, será pago como um favor ao desprestigiado trabalhador da Zona Oeste.

A parte técnica é outro ponto que se enfraquece com a falta de espaços, tanto para experimentação e montagem, quanto para formação de novos profissionais. Quando um grupo ganha o direito de ocupar um espaço público, se não estiver atento às reais condições de cada espaço, será brutalmente surpreendido, pois o rider técnico colocado à disposição nos sites das secretarias municipal e estadual de cultura estão absolutamente ou, no mínimo, em sua grande maioria desatualizados. Como planejar, por exemplo, sua montagem de luz, se ao chegar no espaço 40% do equipamento listado não funciona?

Como formar novos iluminadores, cenógrafos, cenotécnicos, operadores, contra-regras, se as condições de trabalho que nos são dadas, cada vez mais, propõem o espetáculo mínimo, o artista-performer que precisa conduzir seu espetáculo sozinho e, de preferência, com equipamentos que caibam em uma mochila? É aqui que a periferia traz, novamente, suas

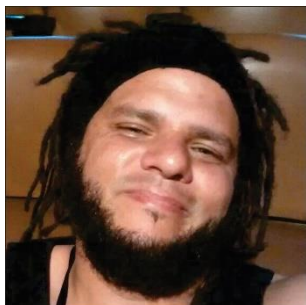
ações de resistência. É através da formação, do ensino “amador”, da transmissão do conhecimento e do saber empírico. É aprendendo na prática, muitas vezes apenas por ter que fazer aquilo pelo que não se pode pagar, que surgem, no teatro comunitário, periférico, de convivência, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, cenotécnicos e etc.

Poucos grupos da Zona Oeste possuem uma equipe técnica e isto tem um motivo. Só duas coisas podem fazer surgir o técnico em um grupo periférico: a sorte, que faz chegar até o grupo alguém com os conhecimentos necessários; e o interesse que, geralmente, é despertado em algum iniciante pelo responsável por determinada área. Mas aqui se dá uma grande questão: se o grupo não teve a sorte de receber este técnico, torna-se ainda mais difícil despertar o interesse no iniciante, que deverá buscar sozinho pelo conhecimento necessário, visto que naquele grupo não há quem possa orientá-lo.

Daí o enorme valor da experimentação múltipla, do artista que se arrisca em diversas áreas para além da interpretação, da formação, da vivência teatral. Apenas 7 grupos dos mapeados neste trabalho declararam possuir uma equipe técnica, mas esta equipe é, antes de mais nada, composta por membros atrizes/atores que aprenderam a também ser técnicos pela necessidade de alguém ocupar este lugar, de se pinçar membros que cumpram esta função alinhados com seu interesse pessoal. Neste sentido, entendemos que os grupos da Zona Oeste se alinham com uma carência que, mais que uma exclusividade do território, se apresenta como uma questão comum à prática do teatro de grupo, o que faz desta, sem dúvidas, a área mais difícil em nossa prática que, em geral, acaba por ser sanada na formação básica, que propõe a experimentação de diversas áreas e a disponibilidade para servir ao coletivo ou, como disse Maria Clara Machado: “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).

E são estes artistas com desprendimento e que se desafiaram a estar em uma área outra, tantas vezes ainda mais invisibilizada, que vamos apresentar agora. Alguns técnicos, verdadeiramente, por formação; outros, intuitivos, com seus conhecimentos empíricos e curiosos; e, outros, apenas por falta de opção, para auxiliar o coletivo e garantir o acontecimento da proposta. Vale ressaltar que alguns desses agentes do território nem aceitaram estar aqui por não se reconhecerem neste lugar, oficialmente, de técnico. Seja de iluminação, seja como cenógrafo, figurinista ou em qualquer outra função para a qual não tivesse um preparo específico, uma qualificação. A estes, reafirmo o convite para uma

atualização desta proposta e repito: este não é um catálogo de técnicos especializados, mas um registro de quem, neste momento, no teatro da Zona Oeste, ocupa um espaço tão necessário.



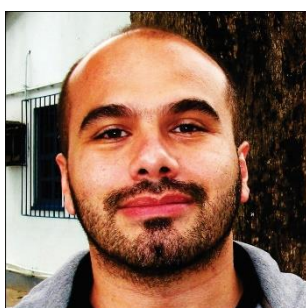
ADEMIR LAMEGO
Iluminador / Cia Absorto e CiaDraca

Técnico e operador de luz / iluminador, pesquisador musical e poeta. Possui vivência em construções artísticas como ator, musicista e poeta no Centro de Cultura Casa da Rua do Amor e é iluminador e diretor musical nas pesquisas teatrais da Cia Absorto. Assistente de produção das três primeiras Mostras de artes das Favelas. Participa da equipe técnica da FETAERJ nos seus festivais e mostras. Iluminador nos espetáculos: *Confabulando pelo mundo*, da Cia Raízes do Mundo; *O blá blá blá*, da Conchas Produções; *Precisa-se de velhos palhaços*, da Velhos Amigos; *Vidas Secas*, da Cia Interferência; *Delírios infantis* e *Por que o mundo não é feito de bolhas de sabão*, da Cia Absorto, e dos espetáculos de teatro de lambe-lambe: *Dolores, a vidente*, *Guaraci*, *Mova-se*, *Cordel que sai da mala*, *O Pequeno circo*, *Você pode me amar* e *Seu Miguel*, do Grupo Depois do Ensaio; *O Menino e o Rio* e *Manoel de Barros*, de Jozé Luiz Dos Reis e *Costinha*, do Grupo Teatral Kaynã.



ADRIANO NASCIMENTO
Figurista e produtor / CiaDraca

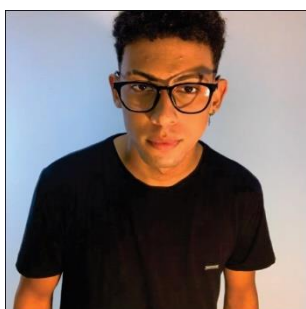
Atuante na CIADRACA à 9 anos como figurista nos seguintes espetáculos: *Paixão de Cristo* (2015, 2016 e 2019), *O Médico à Força* (2018 e 2019), *O Gato de Botas* (2017), *Com a boca na Botija* (2018 e 2019), *Chapeuzinho Vermelho* (2015), *João e Maria* (2011), produção no Festival da CiaDraca (2020, 2018, 2018, 2017 e 2016), e um dos fundadores do Canal Identidade Cultural como produção.



FLÁVIO OLIVEIRA
Designer gráfico / CiaDraca

Professor formado com Licenciatura Plena em Letras (Português/Inglês) pela Fundação Educacional Unificada Campograndense (FEUC). Além do trabalho como professor exerce funções como escritor, dramaturgo, direção teatral e designer

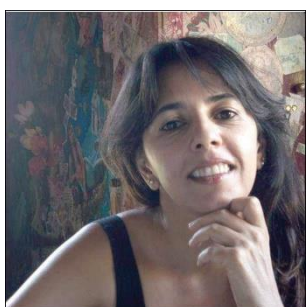
gráfico. Fundou em 2015 a Cia Teatral Utopia e realizou alguns projetos de sua autoria, como os textos *Encontrando Medeia* (2015), *Três Mulheres* (2016), *Pratos Vazios* (2017) e *Pietà* (2018). Participou também de alguns festivais de Teatro onde foi agraciado com o prêmio de melhor texto por *Três Mulheres* (2016) na 18ª Edição do Festeatro, realizado na Sala Ruth de Souza, no CIEP 223 Olympio Marques dos Santos, em Santíssimo/RJ. No ano de 2018, ministrou ao lado da atriz e professora Valleska Cabral o curso de Leituras Dramatizadas no Teatro Arthur Azevedo, em Campo Grande, com o objetivo de incentivar a formação de novos leitores e propor um encontro e dramatização de textos de dramaturgos renomados da nossa literatura. Em novembro de 2021 foi lançado seu primeiro livro intitulado *Verossimilhanças (ou A vida num palco)*, uma antologia com seus textos teatrais. Entre seus trabalhos voltados para o teatro e sala de aula, realiza também a confecção de artes gráficas para o canal da internet Identidade Cultural, além de divulgações gráficas para companhias teatrais como a CiaDraca Produções.



GABRIEL PEREIRA
Operador de luz / CiaDraca

Iniciou sua vida teatral em 2014 fazendo apresentações em cursos e em projetos escolares. Já participou de eventos e foi premiado junto a seu elenco em um festival de esquetes infantis como *Melhor Espetáculo* no 1º Festival de Teatro Infantil feito pela CiaDraca.

Alguns dos seus Espetáculos são *O santo e a Porca*, *Hamlet*, *O Inspetor Geral* entre outros dirigidos pelo renomado Eduardo Hoffman. Na CiaDraca fez *Pluft, o fantasminha*, dirigido por Rodrigo de Castro e também participou de eventos e festivais realizados pela companhia. Atualmente é editor de vídeos, está no curso Surto na Tela de TV e Cinema, onde trabalha como videokamer. É iluminador do espetáculo Juliano Moreira - A História que eu posso contar.



MARINA BOAVENTURA
Figurista / Cia Luz de Âmbar

Mineira de nascimento, vive e trabalha em Palmas, Tocantins desde 2002. Arte-educadora e Artista Visual graduada em Artes Plásticas pela UFU - Uberlândia, MG (1986); Especialista em Filosofia pela FAFIPA / UNICAMP - Patos de Minas, MG (1992); e em Ensino de

Artes Plásticas pela UFU - Uberlândia, MG (2000). Realizou várias exposições individuais e coletivas no Brasil e exterior. Foi selecionada a participar de importantes Salões de Arte como o Salão Arte Pará em Belém, PA (2013), 13º SNAI - Salão Nacional de Artes de Itajaí - SC (2013) e Salão Nacional de Arte de Goiás em Goiânia, GO (2002). Contemplada pelo programa SESC - Amazônia das Artes fez performances nas cidades de Manaus, Porto Velho, Cuiabá, Teresina, São Luís, e Belém (2014). Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em aquarela, gravura, pintura, performance, site specific, instalação, objeto e novas linguagens. A artista já recebeu nove prêmios na área de artes visuais, especialmente em pintura, aquarela, gravura em metal e site specific. Tem obras em coleções públicas como no MARCO - Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul - Campo Grande - MS, CCUFG - Centro Cultural UFG - Goiânia - GO e SESC - Departamento Nacional - Rio de Janeiro - RJ. Recentemente participou da exposição Desejo Vazante, através do Projeto Sesc Confluências: Arte em Intercâmbio, que iniciou no Sesc Interlagos em São Paulo e circulou por várias cidades do Brasil.



NATÃ WAGNER
Operador de som / CiaDraca

Iniciou a sua vida artística no Núcleo de Arte, atuando em renomados espetáculos como *O Menino Maluquinho*, *Flictz* e outros. Por mais de três anos participou da escola de Arte Foco Escola, e lá, participou como ator de mais de cinco espetáculos como: *O Holocausto*, *A Porta* entre outros. Desde 2019 está na CiaDraca, fazendo aulas de teatro, TV e Cinema, participando na produção dos espetáculos profissionais como *Quando as Máquinas Param*. Atualmente atua na Produtora de Artes CiaDraca e está ensaiando um Monólogo teatral e também um espetáculo. Como Operador de Som e produção, está no espetáculo *Juliano Moreira*, da CiaDraca desde 2021.



RODRIGO DE CASTRO
Produtor executivo e cenógrafo / CiaDraca

Graduado em Artes Cênicas e licenciado em teatro pela Universidade Estácio de Sá. Atuou em mais de 20 espetáculos, entre eles: *Juliano Moreira*, a história que eu posso contar, texto e direção de Tito Sant'anna; *O Oráculo*, texto de Arthur Azevedo e

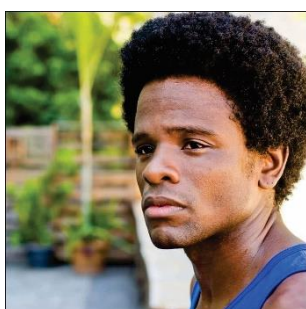
direção Ana Miranda; *Pinocchio, o musical* texto e direção de Ana Ferguson e Solange Bighetti, *Com a Boca Na Botija*, texto Danilo Avelleda; Dirigiu mais de 30 espetáculos: *Quando as Máquinas Param* de Plínio Marcos; *A Sagrada Família, Paixão de Cristo, O Médico à Força* de Moliere, entre outros. Fez vários cursos como: Oficina de Mímica: Grupo Etc e Tal; Workshop de Palhaço: prof. Richard Rigueti e Jessé Cabral - Grupo Oficina; Teatro Fórum - Centro de Teatro do Oprimido, Tablado, entre outros. Fundador e professor da CiaDraca Produtora e Escola de Artes que parte da Rede Zona Oeste de teatro. Atualmente é professor de teatro na Cultural Elza Osborne do projeto do Centro de Convivência e Cultura da Zona Oeste (CECOZO) e na Fundação Mário Peixoto em Mangaratiba.



SIDNEY PEREIRA

Cenotécnico / Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA

Formado em Administração pela UFRRJ e graduando em Direito pela UFRJ, Atuou na gestão administrativa e operacional nos principais hospitais da cidade do Rio, tais como Clínica São Vicente, Casa de Saúde São José e Hospital Badin. Foi gerente administrativo e de logística em Cabo Frio e em Caruaru (PE). Consultor da Secretaria de Saúde de Itaboraí. No teatro, atua desde 1985, começando como ator no grupo amador Palarte e a partir de 1986 até atualmente, como ator e diretor, coordenador das oficinas de teatro, diretor executivo e membro do Conselho Deliberativo do Elenco Teatral Amantes da Arte (ETAA), atuando, ao longo de 37 anos em mais de 40 peças e projetos teatrais.



TITO SANT'ANNA

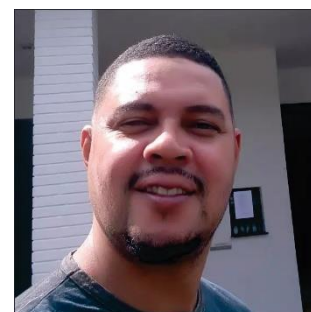
Cenógrafo / CiaDraca

Vencedor do Prêmio Ubuntu como melhor ator, tendo em seu currículo mais de treze espetáculos apresentados a nível profissional no Brasil e em outros países. Espetáculos de teatro, circo, dança e música. Professor e arte-educador desde 2005, deu aulas de ginástica e circo (acrobacia aérea e solo), no Galpão Aplauso Rio, Intrépida Trupe, Crescer e Viver, Núcleo de Ginástica Olímpica Tatiana Figueiredo entre outros. No decorrer de sua trajetória circense, teve aulas de Clown com o Grupo Off-Sina, Goos Meeuwssen. Em seu caminho teatral, teve como mentores os diretores Fábio Pillar, Cininha de Paula, Cadu Fávero, Duda Ribeiro, Ernesto Piccolo e Alain Veilleux. Cursa Educação Física; atuou no

filme *Proteção*, no curta *Aumenta o Volume* e também na novela online *Cara a Tapa*. Diretor, escritor e ator na Companhia Inverso Olhar de Artes e Performances é também professor de circo na Academia Exata Fitness, Terraço do Circo e professor de Mastro Chines e Acrobacia de Solo na Inverso Aulas. Autor do livro *Voando Sobre Cristais*. Atuou na novela *Nos tempos do Imperador* da TV Globo, comercial SporTV e Novela Cara a Tapa - YouTube, é professor de TV e cinema na CiaDraca Escola de Artes, nesta companhia dirigiu o espetáculo de sua autoria *Juliano Moreira - A história que eu posso contar*, onde também atua. Atuou ainda no espetáculo *A Noite do Antílope Dourado*.

BERG MENDES

Iluminador / Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA

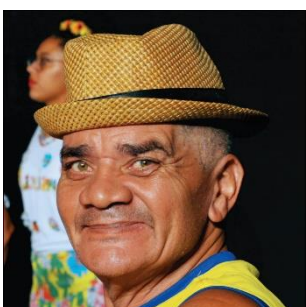


BIA MARINS

Produtora cultural e de conteúdo Web / Instituto Movimento Territórios Diversos

BRUNO CAVERNINHA

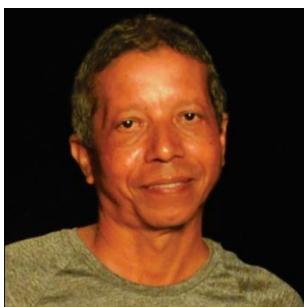
Iluminador / 7 Phocus Cia de Teatro



COSME FERREIRA

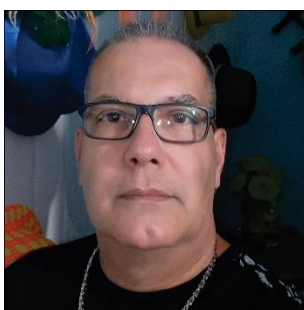
Cenotécnico / Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA

CRISTINA FERNANDES
Intérprete de Libras / Cia Duarte



EDISON VARGAS
Cenotécnico / Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA

ELIZABETH MANJA
Produtora cultural e de conteúdo / Instituto Movimento Territórios Diversos



JOSÉ LUIZ CARDOSO
Cenógrafo / Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA

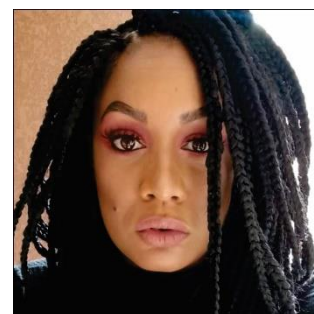
KEVIN MANJA
Áudio e Vídeo do Instituto Movimento Territórios Diversos



LEA MOREIRA
Figurinista, costureira e aderecista / Cia Duarte

MÁRCIA JESUS

*Produção de artes gráficas / Instituto Movimento Territórios
Diversos*

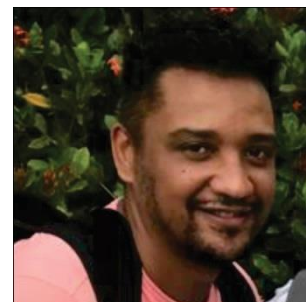


MOACIR JÚNIOR

*Produtor cultural, assistente de produção, propaganda e marketing
/ Cia Duarte*

NELSON BRUNO

Som e sonoplastia / Scandaliart

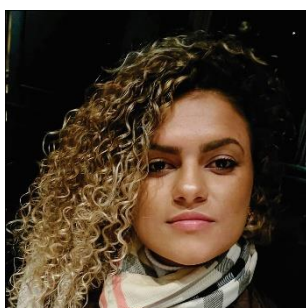
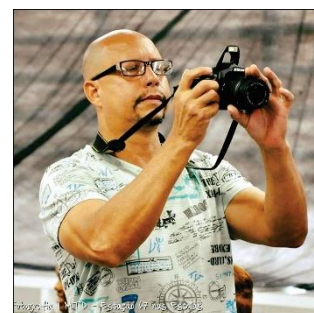


ROSÂNGELA COSTA

Figurino e Maquiagem / Scandaliart

SERGIO DIAS

Cenógrafo / Instituto Movimento Territórios Diversos



VALÉRIA PIOTO
Luz / Scandaliart

WILSON ROBERT
Maquiador e Contrarregra / Cia Duarte



RAIMUNDO NONATO RAMOS - MUNDINHO
O Faz Tudo do Elenco Teatral Amantes da Arte - ETAA



Raimundo Nonato no Elenco Teatral Amantes da Arte - Acervo ETAA

Não poderia deixar de agradecer a este ator, maquiador, dançarino, eletricitista, carpinteiro, iluminador, técnico de som, torneiro mecânico e hidráulico, soldador, e mais uma série de habilidades que só possui quem nunca parou de aprender. Preparava o palco para o ETAA na década de 1960 e preparou para nosso retorno em 2017. Construiu o sistema de roldanas, reformou instalação elétrica e hidráulica, serrou, pregou, parafusou, varreu, colou e tudo com um riso de criança no rosto de artista. Aqui não faço o registro de um técnico, reverencio a um dos maiores homens de teatro que já conheci, e que todos nós do ETAA temos o orgulho de chamar de Mundinho. Ou Mundico.

Muito obrigado.

CONCLUSÃO OU PARECE QUE É SOBRE ONTEM...

Espero ter conseguido apresentar neste trabalho como se construiu, em um processo histórico e planejado, a invisibilização da Zona Oeste. Um estigma trabalhado ao longo dos anos e por diversas administrações públicas que conseguiram arrastar investimentos para as áreas consideradas mais nobres da cidade, como Centro e Zona Sul, reservando para os lados de cá, os investimentos de usos sujos, os alijados sociais, e tudo aquilo que a minúscula parte rica de uma imensa sociedade tão desigual não queria ver. Ou, colocado de outra forma, é a relação dicotômica núcleo-periferia apresentada por Maurício Abreu em *Evolução urbana do Rio de Janeiro* que impede que a Zona Oeste seja olhada como parte integrante da cidade.

Desta forma, compreendendo que esta invisibilidade não é, em si, uma questão da arte, ou de qualquer segmento isolado, mas do todo social que envolve a região, precisamos perceber que para além da necessidade de qualquer reconhecimento a partir do olhar do outro, o artista da Zona Oeste realiza sua arte, desenvolve sua estética e renova sua linguagem. Ainda que seja difícil para alguns de seus agentes se aceitar sem buscar atingir os padrões ou referências estabelecidas como o nível ideal, como a arte verdadeira do núcleo dominante, mas que não passam da prática discriminatória que Bourdieu definiu como *habitus*. Temos que nos olhar de frente, entender nossas limitações e reconhecer nossos avanços, acolhendo, inclusive, estes agentes que se pensam a partir de um referencial distinto de sua realidade. Eles são, também, vítimas deste processo que não permite, inclusive, que eles entendam o quanto não precisam deste balizamento. Não são núcleo. São periferia.

O teatro que fazíamos na década de 1980 (e alguns puristas podem reclamar) em nada se aproxima do teatro que a Zona Oeste realiza hoje. Tudo mudou. E isso se dá, simplesmente, porque a Zona Oeste existe e está no mundo. Não é um processo mágico. O teatro da Zona Sul e do centro, não se moderniza porque evoluiu enquanto a Zona Oeste ficou para trás. Ele se moderniza porque tem acesso a meios de produção que nos são negados. Quem visualiza a Zona Oeste atrasada não a conhece. Não pode compreender a profundidade de seus problemas e, menos ainda, suas origens, todas, na ordem pública das coisas.

Alguém que nunca foi à Copacabana não cria outra imagem se não a da praia perfeita com pessoas perfeitas em um dia perfeito de sol. Mas como se estabeleceu esta imagem da beleza, da perfeição. Aliás, o que é a imagem da perfeição? Em um sentido radicalmente oposto construiu-se a imagem da Zona Oeste selvagem, atrasada e suja. Ou seja: retornamos aqui ao conceito de *habitus* de Bourdieu.

Mas nós, que somos da Zona Oeste, que vimos, vemos e fazemos com que sua arte, sua cultura e sua vida aconteçam, não podemos deixar de dizer que não. Não é assim. Ou, como disse Caetano Veloso: “Não vou deixar você esculachar com a nossa história / É muito amor, é muita luta, é muito gozo é muita dor e muita glória” É fundamental que sejamos agentes, também do relato de nossa prática. A relevância deste trabalho, acredito, é trazer a presença destes agentes para o registro da história do teatro nacional a partir de nossa escrita, daquilo que Conceição Evaristo denominou *escrevivência*. São as nossas vozes que tentei trazer até aqui. Vozes que, ainda hoje, correm o risco de passar. As coisas continuam as mesmas. Os apagamentos são os mesmos, os mesmos sufocamentos e sempre os mesmos invisíveis e os mesmos mandatários. Tudo é como se tivéssemos falado sobre isso ontem...

E falamos. Ontem, anteontem e antes de tudo... Seu Moacyr, na década de 1980, chamava os políticos sazonais, alguns empresários e os tristes cooptados que se julgam produtores locais de “os donos da cultura”. Curioso como parecem ainda hoje, os mesmos... e o mesmo método: as empresas do entorno da Baía de Sepetiba, por exemplo, precisam cumprir com seu papel social, sua obrigação contratual ou mesmo com os devidos ressarcimentos por danos ambientais, cooptam alguns agentes locais que aceitam migalhas de poder para se colocar como proprietários, curadores e mecenas da cultura do território, o que não são. Simplesmente não são. Na verdade, tornam-se guardiões destas empresas na manutenção do método, já que são eles que vão se colocar frente aos artistas, em uma postura da camaradagem e tentar silenciá-los, acusando, por exemplo, os próprios artistas de utilizar discursos ultrapassados e repetitivos em qualquer reivindicação. Mas é claro que as reivindicações são repetitivas. Os problemas são os mesmos...

Importante ter a percepção que a maior parte das questões que afetam o artista da Zona Oeste não vem do artista. Ele está lá, inteiro e produzindo como foi mostrado neste trabalho. Mas também foi mostrado o quanto tem sido, constantemente, impedido pelos formatos desiguais de gestão cultural. E muito já poderia ter sido modificado se a Prefeitura, o Estado e o Governo Federal se posicionassem neste sentido e obrigassem, por exemplo, essas empresas (e todas as similares Brasil afora) a, quando investir em cultura, investir dentro do próprio território que degradam e não utilizar esse investimento como mais uma etapa de seu plano de marketing para se promover apoiando projetos já carregados de visibilidade pela presença de artistas “famosos”, ou deixar cair restos destes investimentos na região como se fosse um grande favor prestado, como vimos com Roberto Schwarz.

Ter que escrever hoje, em 2022, sobre questões que já estavam entre nós 70 anos atrás e para as quais já foram apresentadas propostas sólidas de resolução - e algumas delas implantadas e abandonadas - é, de certa forma, continuar na eterna busca de ratificar nosso propósito, nosso trabalho, nossa existência. É reativar a sensação de que falávamos disso ontem... é nesse lugar que se instaura a disputa que coloca o artista da Zona Oeste à margem do registro histórico e historiográfico do teatro carioca. A Zona Oeste, em si, não é invisível. Ela é invisibilizada. Ou é vista como não é. Ou é olhada pelo que poderia ser. Ou, ainda, é identificada pelo que se pensa que ela é. Por isso não basta apenas buscar construir um outro olhar sobre a Zona Oeste - o que é fundamental - mas é preciso também, que se compreenda como o olhar oficial para as coisas constrói um jeito de ver essas coisas, e de se apropriar da visão que se construiu delas.

Não é fácil e não é nova esta disputa, como vimos com André Villon e Waldir Onofre. E, pelo volume do que precisa ser resgatado também não se encerrará nos de hoje, há um verdadeiro sistema constituído e que quer a ou Zona Oeste fora dele, ou se retirar da Zona Oeste, como vimos no primeiro capítulo. Este sistema, que desconsidera o que somos para criar o que queremos que pareçamos, é também um dos pontos importantes aqui. Porque é a partir da crença no que não somos que muitos grupos do território recusam o termo amador, e isto se dá por uma compreensão de que se trata efetivamente de um teatro “menor”. Os grupos não recusam o termo pelo que ele é, mas pelo que ele representa para uma classe que possui meios de produção que esses grupos não possuem. Não se pode rejeitar o termo amador e ter o tempo de ensaio reduzido em função de seu “trabalho”. Por outro lado, não basta conseguir realizar o sonho de possuir o “DRT”⁶³, é preciso ser pago no seu lugar de artista.

A prática com a qual tenho convivido ao longo de mais de quarenta anos como agente direto de cultura neste território, como observador de suas práticas e, agora, como um pesquisador desta forma de produção é de montagens que, em sua grande maioria, precisam se adequar ao horário de sua equipe que está “trabalhando” durante os dias da semana e até mesmo chegam a cancelar projetos ou desfazer grupos pois são, em sua essência, projetos de cooperação, de auxílio mútuo e de troca, muito mais do que de vendas. Então não existem artistas profissionais de teatro na Zona Oeste no sentido de que trabalham com um contrato de serviço que garanta seu sustento mensal? Sim. Muitos. Mas não conseguem trabalhar assim na Zona Oeste. As condições das produções locais não permitem.

⁶³ Como é chamado, entre os artistas, o registro profissional no Diretório Regional do Trabalho, que permite a atuação profissional em teatro, cinema e TV.

O teatro da Zona Oeste se constrói muito mais a partir do amigo dentista do que do técnico “mesmo”. E, dentro deste quadro, podemos perceber que alguns grupos que consolidaram o seu trabalho no território percorreram, basicamente, as mesmas etapas e que, pela complexidade e tempo exigido, muitos conjuntos se desfazem antes de completar este ciclo. Sistematizamos cinco etapas que constituem a trajetória de um grupo até sua consolidação: 1 - O grupo se reúne na casa de algum integrante, monta um espetáculo com material trazido por eles mesmos e conseguem um espaço para se apresentar. Em geral este espaço vai estabelecer o que será a primeira relação do grupo com o território. Ou será um local aberto como uma praça ou algum conhecido abrirá uma escola, uma igreja ou um clube; 2 - Eles conseguem um espaço fixo para ensaios e apresentações. Esta estabilidade espacial dará ao grupo a possibilidade de se situar no imaginário local, iniciando a instauração de uma referência como o “lugar onde se faz teatro”; 3 - A próxima etapa se dá a partir da conquista do apoio do comércio local, o que vai auxiliar tanto na produção dos espetáculos, que tenderão a ganhar qualidade quanto, conseqüentemente, na cobrança de ingressos; 4 - Aqui o grupo já se agencia participando de editais públicos e, assim, se integra à uma rede financiada de cultura; 5 - A última etapa é a que torna o grupo independente, conseguindo apoio financeiro e estando alocado em um espaço fixo, podem fazer renda própria com aplicação de oficinas, workshops e aluguel dos espaços. Além de sistematizar sua participação em editais públicos e privados, geralmente conseguem construir um repertório resultado de pesquisas de técnicas, temas, conceitos e linguagens.

Mas é muito difícil para a grande maioria dos grupos da Zona Oeste (e talvez do Brasil) conseguir cumprir todas estas etapas. A maioria se mantém durante muito tempo na primeira devido à escassez de espaços que tratamos aqui. O ETAA, por exemplo, interrompeu suas atividades em 1999 por isso. Depois de estar na etapa 4, ocupando um espaço fixo e se agenciando financeiramente. Com o fechamento do espaço foi lançado de volta à etapa 1, reunindo-se onde fosse possível até não haver outra possibilidade.

Foi isso que tentei apresentar neste trabalho. Os grupos, seus formatos suas lutas diárias, as políticas públicas de cultura ou a falta delas, o modo como a Zona Oeste do Rio de Janeiro, também resistente nas questões da arte no mundo, foi integrada ao Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno, sofreu com a instauração da ditadura militar, viajou o Brasil e ganhou prêmios, levou Campo Grande para o Festival de Gramado e Procópio Ferreira para Santa Cruz, propôs o maior projeto de descentralização cultural da história da cidade, forjou artistas, técnicos, dramaturgos, maquiadores, e toda uma infinidade de profissionais que povoam palcos por todo o planeta.

Talvez a maior contribuição deste trabalho resida justamente na identificação direta de 34 grupos atuantes no território, com 24 tendo suas características identificadas e sistematizadas em uma análise que apresenta um total de 163 agentes de cultura, espalhados por 10 bairros. Esta identificação e sua forma de fazer nos permitiram compreender, por exemplo, as ações de políticas públicas e os movimentos independentes, que geram uma produção extremamente relevante para o cenário carioca que, ainda assim, sustenta a prática discriminatória da invisibilização.

Espero poder, com este trabalho, ser parte de uma frente que se ergue há anos no território e tem, como foco principal, sua visibilização, a inversão do olhar, o chamamento para a presença, o respeito e atuação em conjunto, não como um, mas como todos, como rede. Espero ainda poder prosseguir com este processo de mapeamento e registro deste teatro que, tão amplo e valioso, necessita de vários tempos e vários processos. Desejo voltar a ele.

Preciso ressaltar ainda a minha intimidade com esta realidade que, de alguma forma, me empurrou diversas vezes para um olhar muito mais emocionado do vivente, ou porque não, do escreviente, do que o recomendado tom de distanciamento do pesquisador. Quando trago os grupos aqui mapeados, falo de pessoas que conheço. Sei quem são. Não são simplesmente meu objeto, são meus colegas de trabalho, meus amigos, conhecidos e até meus desafetos. São relacionamentos reais de opção artística e de vida. Conheço os lugares e os cheiros. Não tenho como me distanciar disto.

Por fim, espero ter contribuído para que os grupos e artistas que atuam de forma intensa na Zona Oeste da cidade estabeleçam suas práticas e suas memórias e, em algum tempo, sejam retirados da invisibilidade a que estão relegados.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Referências bibliográficas

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

ACSELRAD, Henri. *Justiça ambiental e construção social do risco*. Paper apresentado no XIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos Populacionais, Caxambi, 2002.

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.

ALVES, Rodolfo Teixeira. *O processo de construção, transformação e expansão da Barra da Tijuca para o “futuro do Rio de Janeiro”*. Rio de Janeiro: Revista idealogando, 2017.

AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1985.

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.

BOLTANSKY, Luc e CHIAPELLO, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BONDÍA, Jorge Larrosa Bondía. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada, em julho de 2001, por *Leituras SME*

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado*. Comunicação apresentada no Colóquio “Poverty, Immigration and Urban Marginality in Advanced Societies”, realizado na Maison Suger, da Maison des Sciences de l’Homme em 10-11 de maio de 1991, e complementada por anotações manuscritas do próprio Bourdieu e visíveis no original.

BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. seleção e tradução de Paulo César de Souza - São Paulo: Editora 34, 2012 (7ª Edição)

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.

CARDOSO, Diogo da Silva. *Arquipélago Sociomuseológico regional: notas sobre a emergência de um circuito de cultura e memória na periferia carioca (RJ)* Tese (doutorado em Geografia) Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, 2015.

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, Rafaelle Monteiro de. *Crianças e adolescentes enquanto sujeitos de direitos no Brasil Pós-ECA: o Conselho Tutelar e a Rede de proteção*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC/RIO, 2018.

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.

CAVALLIERI, Fernando e VIAL, Adriana. *Favelas na cidade do Rio de Janeiro: o quadro populacional com base no Censo 2010*. Rio de Janeiro: IPP/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2012.

CORRÊA, Magalhães. *O sertão carioca*. Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1936.

CORREIO DA MANHÃ (suplemento). *À margem do sertão carioca*, 21 de maio de 1939. p.08.

COSTA, Edite Moraes da. *Do boi só não se aproveita o burro! O comércio das carnes verdes e a transformação socioeconômica da Imperial Fazenda de Santa Cruz com a construção do Matadouro Industrial (1870-1890)*. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

_____. *Os donos da Fazenda de Santa Cruz: uma breve história fundiária*. Anais do XXIX Simpósio Nacional de História: Brasília, 2017.

CUNHA, João Gabriel Ramos Mendes da. *Talentos da Vila Vintém: sobre fluxos, intensidades e afetos em uma companhia de teatro*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Universidade Federal Fluminense - UFF, 2018.

DENZIN, Norman K. *Interpretando a vida de pessoas comuns*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 27, nº 1, 1984. p.5-27.

DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX / José da Silva Dias*. - Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

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. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24407.pdf> - Acesso: 27/10/2020

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.

ENDERS, Armelle. *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3ªed. - Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

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, Luiz Kleber Rodrigues. *Territorialização e Segregação Urbana: as milícias e a conformação de estruturas de oportunidades*. Rio de Janeiro: Intratextos, 2010.

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.

FERRETTI, Danilo José Zionni. *A Confederação dos Tamoios como escrita da história nacional e da escravidão*. FAPEMIG, Minas Gerais: 2015.

FILHO, Murilo Melo. *Rio, quem é quem na sucessão de Chagas*. Rio de Janeiro: Manchete, 1982.

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.

FREITAS, Benedicto de. *Santa Cruz: Fazenda Jesuítica, Real, Imperial*. Rio de Janeiro: ASA Artes Gráficas, 1985.

FRIDMAN, Fania. *Donos do Rio em nome do rei: uma história fundiária da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. garamond, 1999.

GARCIA, Márcio André Nepomuceno (Mc Marcinho) e SILVA, Moysés Osmar da (Mc Bob Rum). *Zona Oeste*. Rio de Janeiro: Bob Rum, 2019.

GAZETA DE NOTÍCIAS. *Os Subúrbios*. Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1905. p.03.

GIRARDI, Eduardo Paulon. *Proposição Teórico- Metodológica de uma Cartografia Geográfica Crítica e sua aplicação no desenvolvimento do Atlas da Questão Agrária Brasileira*. Tese (Doutorado em Geografia) Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Estadual Paulista, 2008.

GUIMARÃES, Virgínia Totti. *O licenciamento ambiental prévio e a localização de grandes empreendimentos. O caso da TKCSA em Santa Cruz, Rio de Janeiro, RJ*. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, 2011.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto e LIMA; Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

IGLEZIAS, Luiz. *Santa Cruz e o teatro*. A MANHÃ. Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1947. p.5.

JORGE, Antonio Nicolau. *Editorial*. Rio de Janeiro: NOPH 22, 1985. p.02.

JORNAL DA ABI 389. *“Controle social” nas favelas*. Rio de Janeiro, abril de 2013. p.18.

JORNAL DO BRASIL. *Morte de soldado tem suspeito*. Rio de Janeiro, 05 de janeiro de 1980. p.5.

KOUDELA, Ingrid Dormien; JÚNIOR, José Simões de Almeida. *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LAGO, Luciana Corrêa do. *Desigualdades e segregação na metrópole: o Rio de Janeiro em tempos de crise*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2015.

LEITE, Luiza Barreto. *Paschoal e seus Festivais*. O PERCEVEJO - *Os Festivais de Teatro Amador no Brasil*, Rio de Janeiro, PPGAC - UNIRIO, 2001/2002

LIGIERO, Zeca. *Outro Teatro: do ritual à performance*. Tese (progressão ao nível E - Professor Titular em Estudos da Performance) Departamento de Direção/Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, 2014.

LIMA, Marta Gomes Lucena de Lima. *O Teatro Rural do Estudante na Zona Oeste do Município do Rio de Janeiro* Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Formação Humana) Programa de Pós-Graduação em em Políticas Públicas e Formação Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, 2007

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. - São Paulo: Planeta, 2012

MACIEL, D. A. V. (2010). *A questão do nacional-popular na dramaturgia / teatro do Brasil*. Revista Cerrados, 18(28).

Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25698>

MACHADO, Maria Clara. In SUSSEKIND, Flora (org.). *DIONYSOS - O Tablado*, Nº 27, Rio de Janeiro: Minc - INACEN, 1986.

MANSUR, André Luis. *O Velho Oeste Carioca: história da ocupação da Zona Oeste do Rio de Janeiro (De Deodoro a Sepetiba) do século XVI aos dias atuais*. Rio de Janeiro, Ibis Libris, 2008.

_____. *O Velho Oeste Carioca - Volume II - Mais histórias da ocupação da Zona Oeste do Rio de Janeiro (De Deodoro a Sepetiba) do século XVI ao XXI*. Rio de Janeiro, Ibis Libris, 2008.

MARTINS, Gabriela Rebello. *Grandes projetos no oeste da metrópole do Rio de Janeiro: uma análise da produção do espaço do entorno da baía de Sepetiba no início do século XXI*. Tese (Doutorado em Geografia) Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense - UFF, 2021.

MELO, Victor Andrade de e PERES, Fabio de Faria. *Espaço, lazer e política: desigualdades na distribuição dos equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2005.

O GLOBO. *Região do abandono - Zona Oeste cresce longe dos olhos do poder público*. Rio de Janeiro, 18 de outubro de 2020, p.24

O GLOBO ZONA OESTE. *Etaa completa 28 anos fazendo arte*. Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1988. p.40.

_____. *Raios de sol para “aquecer” o nosso teatro*. Rio de Janeiro, 08 de maio de 1988. p.46.

_____. *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, Maria Amália Silva Alves de. *Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro: entre o rural e o urbano*. Porto Alegre: Iluminuras, 2017.

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.

PAVIS, Patrice, Dicionário de teatro / tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo: Perspectiva. 2008.

POLLACK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: FGV, vol. 2, n. 3, 1989, p.3-15.

_____. *Memória e identidade social*. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: FGV, vol. 5, n. 10, 1992, p.200-212.

PORTELA, Jacob Augusto Santos. *Diagnóstico Cidade de Deus*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PRIOSTI, Odalice Miranda. *Itinerante à força*. O QUARTEIRÃO. Rio de Janeiro, maio / junho de 1998. p.5.

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.

REIDY, Afonso Eduardo. *Teatro Rural do Estudante*. Módulo - Revista de arquitetura e artes plásticas, nº 5, 1956, p.5.

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.

ROBINO, Alejandro. *Instrucciones para capear el mal tiempo (y otras postales costumbristas)*. Ituzaingó: Maipue, 2018.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

SANTOS, Leonardo Soares dos. *A cidade está chegando: Expansão Urbana na Zona Rural do Rio de Janeiro (1890-1940)*, Rio de Janeiro: Revista Crítica Histórica, 2011.

SANTOS, Milton e SILVEIRA, Maria Laura. *O Brasil - Território e sociedade no início do século XXI*. - 9ªed. - Rio de Janeiro: Record, 2006

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* - São Paulo: Duas Cidades; 5ª Ed. (Coleção Espírito Crítico), 2000.

SILVA, Antonio Machado da. *As várias faces das UPPs*. Revista Ciência Hoje. Vol. 46, nº 276, 2010. p.35-39.

SILVA, Eliana Borges da. *O conceito de existência em ser e tempo*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Federal de Goiás, 2010.

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.

SILVA, Gabriela. *Processo de ocupação urbana da Barra da Tijuca (RJ): problemas ambientais, conflitos sócio-ambientais, impactos ambientais urbanos*. UNICAMP, 2006.

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.

_____. *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: Multifoco, 2018.

URBANA, Legião. *Geração Coca-Cola*. Disco Legião Urbana. Brasília: EMI Odeon. 1985

VAZ, Luiz Augusto da Rocha. *Zona Oeste do Rio. Ocasos e alvoreceres*. Um estudo sobre Cultura, Memória e Cidade. 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Memória e Acervos) – Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. 2019.

VELLOSO, Caetano. *Cajuína*. Disco Cinema Transcendental. Salvador: Verve. 1979.

_____. *Fora da ordem*. Disco Circuladô. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips. 1991.

_____. *Não vou deixar*. Disco Meu coco. Rio de Janeiro: Sony Music. 2021.

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: *André Villon e a alma do povo*. DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 12 de abril de 1973, p.12.

YAMAMOTO, Fernando Minicuci. *Cartografia do teatro de grupo do Nordeste - Natal (RN): Clowns de Shakespeare*, 2012.

Sites consultados

América Invertida. Disponível em:

<https://www.wikiart.org/en/joaquin-torres-garcia/inverted-america-1943>

Acesso em 05 de ago. 2020.

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.

Atualidade de Tropa de Elite 2. Disponível:

<https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2018/04/21/milicias-10-anos/>

Acesso em: 23 out. 2020.

Caminhos do subúrbio. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/CascaduraCaminhosDoSuburbio/posts/653360821368714>>.

Acesso em: 07 jul. 2016.

Diplomatique. Disponível em:

<https://diplomatique.org.br/a-realidade-por-tras-da-ternium-brasil/>

Acesso em: 27 de out. 2020.

Enterro da vereadora Marielle Franco e seu motorista Anderson Gomes. Disponível em:

Huffpost Brasil, disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2018/05/10/o-relatorio-da-cpi-das-milicias-liderado-por-marcelo-freixo-com-ajuda-de-marielle_a_23431983/
Acesso em: 20 de out. 2020.

Espaços Culturais Estaduais. Disponível em:
<http://cultura.rj.gov.br/nossos-espacos/>
Acesso em: Acesso em: 12 de out. 2020.

Espaços Culturais Municipais. Disponível em:
<http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/>
Acesso em: Acesso em: 12 de out. 2020.

Índice de Desenvolvimento Social - IDS. Disponível em:
<https://www.imb.go.gov.br/files/docs/publicacoes/ide-ids/ide-ids-2006.pdf>
Acesso em: 12 de out. 2020.

Prefeitura do Rio. Disponível em:
<https://www.data.rio/>
Acesso em: 12 de outubro. 2020.

Projeto de lei para a criação da Zona Leste. Disponível em:
<https://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro1720.nsf/b63581b044c6fb760325775900523a41/832580830061f31883257ef9005f8b13?OpenDocument>
Acesso em: 27 de out. 2020.

Projeto de lei para a definição da Zona Oeste. Disponível em:
<https://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro1720.nsf/249cb321f17965260325775900523a42/29cc2b374929f1a10325851b0067e5ef?OpenDocument>
Acesso em: 27 de out. 2020.

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.

Rede baixada em cena. Disponível em:
<https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/o-dia-na-baixada/2019/03/5625080-rede-baixada-em-cena-na-zona-sul.html>
Acesso em: 18 de set. 2020.

Relatório Final da CPI das milícias. Disponível em:
<https://www.marcelofreixo.com.br/cpi-das-milicias>
Acesso em: 02/08/2020

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.

CASTRO, Rodrigo de - Entrevista concedida ao autor via WhatsApp - Rio de Janeiro, em 16 de março de 2022

DAMASCENA, Alexandre - Entrevista concedida ao autor via WhatsApp - Rio de Janeiro, em 19 de agosto de 2020

DUARTE, Adeildo - Entrevista concedida ao autor via WhatsApp - Rio de Janeiro, em 01 de maio de 2022

FRÓES, Rogério - Entrevista concedida ao autor em sua residência em Copacabana - Rio de Janeiro, em 25 de outubro de 2016.

LAMEGO, Karen - Entrevista concedida ao autor via WhatsApp - Rio de Janeiro, em 23 de abril de 2022

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.

MANJA, Elisabeth - Entrevista concedida ao autor via WhatsApp - Rio de Janeiro, em 20 de julho de 2020

NELL, Leandra - Entrevista concedida ao autor via WhatsApp - Rio de Janeiro, em 22 de maio de 2022

RIMES, Rogério - Entrevista concedida ao autor via WhatsApp - Rio de Janeiro, em 22 de maio de 2022

TOM, Will - Entrevista concedida ao autor via WhatsApp - Rio de Janeiro, em 22 de maio de 2022

VERAS, Rodrigo - Entrevista concedida ao autor via WhatsApp - Rio de Janeiro, em 08 de abril de 2022

APÊNDICES

. Rogério fróes



Fotos coletadas pelo Google imagens

Mineiro da cidade de Santos Dumont, estreou no teatro com apenas oito anos de idade e se tornou um dos mais importantes e reconhecidos atores do país. Tendo vindo ainda menino para o Rio de Janeiro, foi um dos fundadores do Teatro Rural do Estudante, em 1952, e ali atuou como ator e diretor ininterruptamente desde o espetáculo de estreia até sua profissionalização. Atuou como forte gente de cultura da Zona Oeste durante todo o tempo em que esteve como integrante do Teatro Rural do Estudante e foi ainda diretor do Teatro Artur Azevedo, também em Campo Grande, e dos Teatros Glaucio Gil, João Caetano e Villa Lobos. Com o Teatro Rural do Estudante venceu o Primeiro Festival Nacional de Teatro de Estudantes, organizado em Recife por Paschoal Carlos Magno, em 1958, com a peça “Zé do Pato”, de Elza Osborne. Possui em seu currículo trabalhos como: “O Pedido de Casamento” (1953), de Tchekhov; “A almanjarra” (1956), de Artur Azevedo; “Farsa e Justiça do Corregedor” (1958) de Alejandro Casona, “Em Família” (1970/1971), de Oduvaldo Viana Filho; “Equus” (1976) de Peter Shaffer; “Disque M para Matar” (1984), de Frederick Knott; “Meus Prezados Canalhas” (1994), de João Uchôa Cavalcanti; “O Carteiro e o Poeta” (1997), de Antonio Skármeta; “Tio Vânia” (2003), de Tchekhov; e “Buscado” (2016) de Augustina Gatto.

Na televisão se popularizou participando de inúmeras novelas, dentre elas, “O bem amado”, de Dias Gomes, de 1973. A primeira novela em cores do Brasil e um dos maiores sucessos de nossa teledramaturgia que, atualmente, está disponível na plataforma Globoplay. Outros trabalhos em televisão são: “Passo dos Ventos” entre 1968 e 1969; “Bandeira 2”, entre 1971 e 1972; “Shazan, Xerife & Cia”, entre 1973 e 1974; “Chico City”, de 1973 a 1980; e “A Gata Comeu”, em 1985, todos na TV Globo; “Corpo Santo”, na TV Manchete em 1987; “Amor e Intrigas”, na TV Record entre 2007 e 2008; “Destino HBO: O Retorno de Takashi”, na HBO em 2013; “Sete Vidas”, na TV Globo em 2015; e “Stella Models Canal Brasil”, no Canal Brasil em 2019.

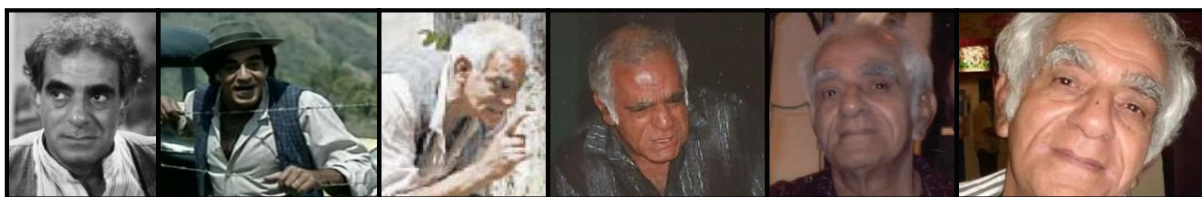
É presença constante no cinema nacional desde 1967 quando estreou no filme “Perpétuo contra o esquadrão da morte”, de Miguel Borges. Ao longo da carreira atuou em obras como: “Maria Bonita, Rainha do Cangaço” de Miguel Borges, em 1968; “O Barão Otelo no barato dos bilhões”, de Miguel Borges em 1971; “Lição de Amor”, de Eduardo Escorel, em 1975; “O Caso Cláudia”, de Miguel Borges, em 1980; “Menino do Rio” de Antônio Calmon, em 1981; “Os Vagabundos Trapalhões” de J. B. Tanko, em 1982; “Vestido de Noiva” de Joffre Rodrigues, em 2006; “O Homem do Futuro”, de Cláudio Torres, em 2011; “Vai Que Cola: O Filme”, de César Rodrigues e João Fonseca, em 2015; e “Loucas pra casar”, de Roberto Santucci, também em 2015. Seu mais recente trabalho foi no filme “Três Verões” de Sandra Kogut, em 2020, onde atuou ao lado de sua filha, a atriz Giselle Fróes.

Em 19 de dezembro de 2021 recebeu uma justa homenagem do Teatro Rural do Estudante, da União de Grupos e Artistas de Teatro da Zona Oeste - UGAT e da Rede Zona Oeste de Teatro que, reconhecendo seu valor na luta pela cultura da região, batizaram o palco do Teatro de Arena Elza Osborne, do qual ele foi um dos fundadores, de palco Rogério Fróes.



Sr. Rogério Fróes e este pesquisador no evento de batizado do palco do Teatro de Arena Elza Osborne, em 19 de dezembro de 2021 - Acervo Rede Zona Oeste de Teatro

. Francisco Nagem



Fotos coletadas pelo Google imagens

Embora tenha vivido por nove anos (de 1977 a 1986) o emblemático sovina “Seu Elias Turco” na primeira versão do Sítio do Picapau Amarelo da Rede Globo e ainda se mantenha vivo no imaginário de tantos que, àquela época crianças, se prostavam à frente da televisão para acompanhar as incríveis histórias de Monteiro Lobato, este carioca descendente de libaneses é outro dos desconsiderados nomes que, partindo da Zona Oeste, atravessaram o “quebra-mar” da visibilidade.

Um dos fundadores do Teatro Rural do Estudante, Francisco Nagem iniciou sua carreira profissional em um dos maiores sucessos da década de 1970 no Rio de Janeiro, o espetáculo “Os Veranistas”, de Máximo Gorki, com adaptação de Peter Stein e Botho Strauss e tradução de Millôr Fernandes. Com direção de Sérgio Britto a montagem marcou a inauguração do Teatro dos Quatro em 11 de julho de 1978 e tinha um elenco numeroso e com grandes nomes: Além do próprio Sérgio Britto o espetáculo contava ainda com Renata Sorrah, Rodrigo Santiago, Yara Amaral, Ítalo Rossi, Tetê Medina, Angela Vasconcelos, Susana Faini, Eliza Simões, Pedro Veras, Luis de Lima, Nildo Parente, Jorge Gomes, Walter Martins, Paulo Barros e estreando como profissional, Francisco Nagem.

No cinema atuou no filme “O Barão Otelo no Barato dos Bilhões”, de 1971, com direção de Miguel Borges e ao lado dos amigos Rogério Fróes e Waldir Onofre. Na televisão integrou o elenco das novelas “Verão Vermelho” de 1970, “ Escalada” de 1975, “Vejo a Lua No Céu” de 1976, “Dancing Days” de 1978, “Louco Amor” de 1983, “Selva de Pedra” de 1986, “Sassaricando” de 1987 e na minissérie “Memorial de Maria Moura”, de 1994 e na novela “Paraíso Tropical”, de 2007, todas na Rede Globo.

Me permito aqui uma linha de fuga para um rápido relato pessoal: no final da década de 1980, algo entre 1988 e 1989 talvez, o Elenco Teatral Amantes da Arte, grupo do qual eu já fazia parte, recebeu a visita do Sr. Francisco Nagem na antiga Sociedade Musical Francisco Braga, onde ensaiávamos. Lembro-me ainda hoje de alguns momentos em que eu, menino, não conseguia não me maravilhar por ter ali, tão próximo, o “Seu Elias Turco do Sítio”. Ele

ficou por lá a noite toda. Assistiu ao ensaio, teceu comentários e foi embora um pouco antes de nós. Mas, na saída, ele fez uma provocação que foi fundamental para minha prática artística. De repente, sem qualquer propósito ele nos perguntou: - Vocês escrevem? E, como todos responderam que não e ele aceitou passivamente a negativa eu lhe perguntei o motivo do questionamento. Ao que ele acrescentou: - Não, por nada. É que muitas vezes, nesses grupos de amadores tem alguém que escreve.

Saí dali e não consegui dormir. Amanheci com um novo texto para o teatro mundial: “Tragam-me o messias!” Uma coisa horrorosa composta de colagens de passagens bíblicas com frases de efeito que nunca saiu do papel (graças ao Messias!). Mas ali perdi o escrúpulo de escrever. Aquilo foi de um significado tal, que algum tempo depois consegui organizar um mini festival com os integrantes do ETAA onde, divididos em grupos, todos teriam que montar um espetáculo de sua autoria. Dos espetáculos nascidos daquele mini festival, um infantil ainda hoje é montado sazonalmente, “O homem X e a Maravilhinha”, de Francisco Lima, Rosângela Moreira e Nathan Rubens há, mais ou menos, trinta anos.

Um texto simples, nascido em um espaço fundado pelo avô materno de André Villon e onde ele assistiu sua primeira peça, em um grupo dirigido por Moacyr Teixeira a partir de uma provocação de Francisco Nagem.



Francisco Nagem (Seu Elias Turco) com Reny de Oliveira (Emília), em cena de *Memórias da Emília*, de 1978
Acervo Memória Globo

ANEXOS:

Anexo 01

Procópio Divide a Féria

A HOMENAGEM a Procópio no Teatro Serrador, quando entregou, oficialmente, a bengala e o chapéu de mendigo a André Villon, para que este o substitua em «Deus lhe Pague», foi das mais carinhosas, Joracy Camargo abriu o espetáculo (já com atraso de uma hora) explicando que a montagem de sua famosa peça, pelos empresários Raul da Mata e Antônio De Cabo, era uma bela homenagem à passagem dos 50 anos de atividade artística de Procópio Ferreira:

— Procópio é o nosso gênio do teatro, o nosso Charlie Chaplin... não tem ainda tantos filhos, mas chegará lá. O fato de estar representando «Deus lhe Pague» há 35 anos é um raro contentamento para toda a classe teatral, pois mostra que o público tem boa memória e sabe guardar no coração os seus ídolos. Não esquece tão facilmente como se apregoa. André Villon foi seu discípulo querido, nasceu para o palco praticamente nas mãos de Procópio, daí esta curiosa situação: um aluno substituir o seu insubstituível mestre.

—:*:—

Agradecendo rapidamente a homenagem, Procópio confirmou que já representara «Deus lhe Pague» 3.500 vezes — número que irá ainda além, pois voltará a viver o mendigo em São Paulo. Ao se despedir de André, este já de barba e com a róta indumentária, quando os outros artistas se haviam retirado, Procópio soltou a piada:

— Quando terminares o trabalho, sem que o Joracy nos veja, nós dividiremos a féria.

Compareceram ao espetáculo-homenagem dois criadores da peça em 1932, a atriz Elza Gomes (que fazia a mulher do operário) e o atual escritor de novelas Eurico Silva, na época o galã da história. Foi uma festa bonita, com a plateia lotada de artistas da velha e da nova geração. Quando Procópio entrou no palco foi aplaudido de pé durante três minutos e as palmas somente cessaram porque ele deu início ao texto, com «Uma esmola pelo amor de Deus».

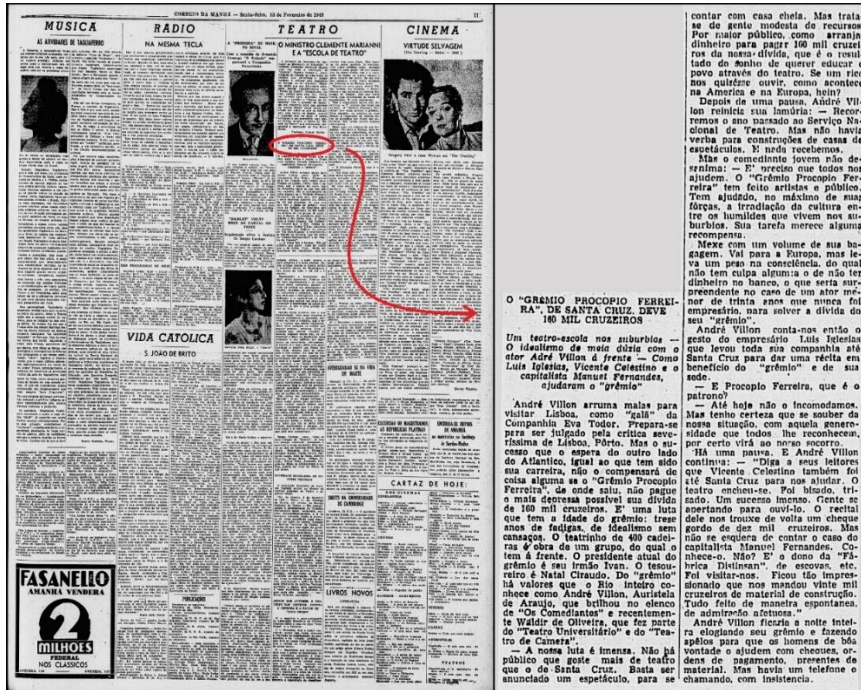
Diário de Notícias de 23 de setembro de 1967 - Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 02



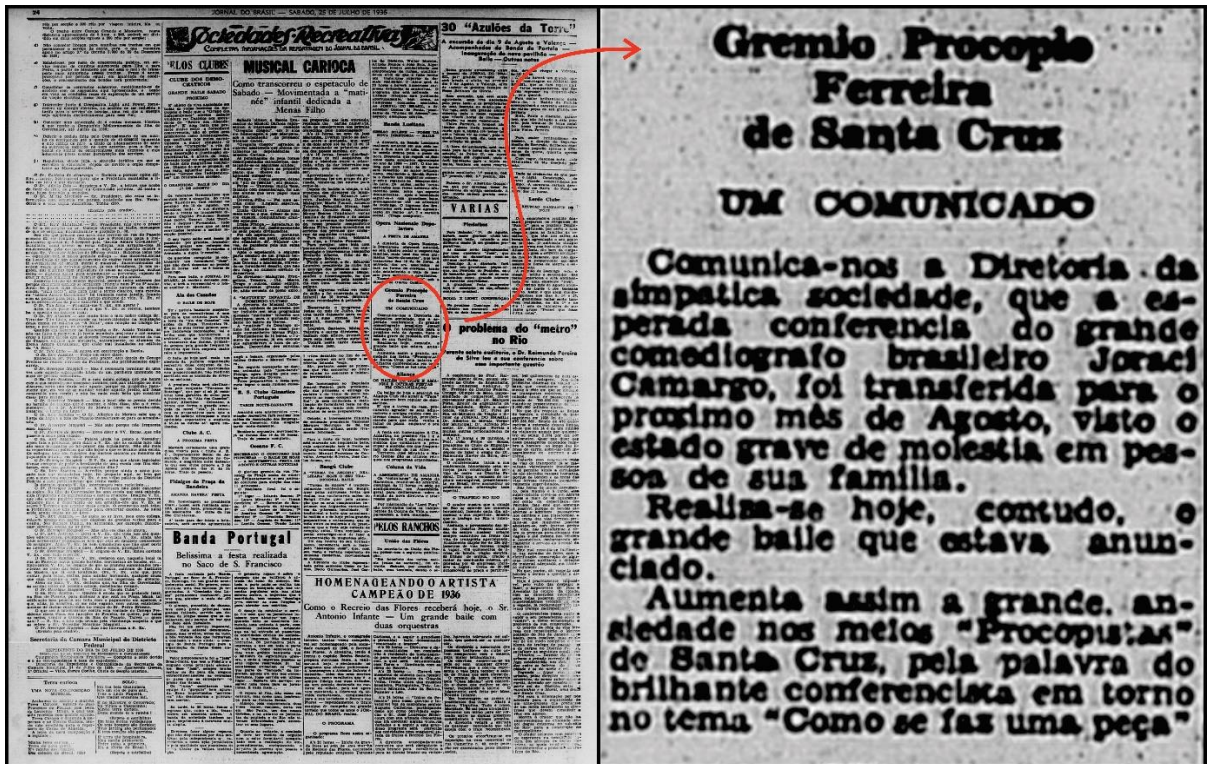
O “Grupo dos Treze” em almoço na casa de André Villon (quinto da esquerda para a direita), em Santa Cruz - Acervo Ivanita e Ivone Gil Villon

Anexo 03



Correio da Manhã de 13 de fevereiro de 1948 - Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 04



Jornal do Brasil de 25 de julho de 1936 - Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 05

THEATROS
OS THEATROS DA PRAÇA TIRADENTES
THEATRO RECREIO
CINELANDIA
BARBAS DA SAUDE
"JOSETTE"
TURF
UTILIDADES
RADIOS
INDICADOR
Vida Social
PRH - 6 Radio panorama
DR. SOUZA COELHO

Gremio Procopio Ferreira
A Semana de Arte organizada por esse popular gremio, terá seu inicio no dia 19, sabbado, com a conferencia "Theatro de Amadores", feita pelo escriptor Joracy Camargo, seguindo-se, nesse mesmo dia, a representação da interessante comedia "O casto bohemio", traducção de Eduardo Cerca. No decorrer da proxima semana, haverá diversas conferencias, inauguração do theatro infantil e festividades outras, pelos amadores do Gremio Procopio Ferreira.

Jornal A Batalha de 18 de novembro de 1938 - Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 06

TEATRO CARLOS GOMES
"OS COMEDIANTES ASSOCIADOS"
 APRESENTAM
VESTIDO DE NOIVA
 Tragedia em três atos de NELSON RODRIGUES
 Direção e Encenação: ZIEMBINSKI
 Cenários de: SANTA ROSA
PERSONAGENS, POR ORDEM DE ENTRADA EM CENA:

Alaide	Maria Della Costa
A Mulher que Dança	C. B. Iacomis
A Mulher que Fuma	Margarida Rey
A Mulher da Paciência	Nieta Junqueira
O Limpador	Davi Conde
Pimenta	Josef Guerreiro
Redator do Globo	Tito Fleury
Carioca Reporter	A. Santana
Redator da Noite	Waldir Moura
O Homem dos Sabados	Davi Conde
Mmc. Cessi	Auristella de Araujo
Gastão	Jose de M. Graça
A mãe	Maria B. Leite
O Homem de Capa	Davi Conde
1.º Medico	Waldir Moura
2.º Medico	A. Santana
3.º Medico	Hélio Colona
4.º Medico	Ney Marcos
Pedro	Davi Conde
1.º Jornaleiro	Hélio Colona
2.º Jornaleiro	A. Santana
3.º Jornaleiro	Josef Guerreiro
4.º Jornaleiro	Ney Marcos
A Letora	Nieta Junqueira
D. Laura	Margarida Rey
A Mulher de Veu	Cacilda Becker
O Namorado	Davi Conde
Médico de Plantão	Tito Fleury
Homem de Barbos	Z. Turkow
O Rapaz Romântico	Z. Zienshinaki
A Mulher Inatual	Nieta Junqueira
Lucia	Cacilda Becker
A Mãe do Namorado	Margarida Rey
O Speaker	J. A. A.

Os vestidos da Sra. Maria Della Costa, no 1.º ato, são da Casa Canadá.
 Assistente de Direção: Labanca
 Contra-regra: Chefe: Waldir Moura
 Guarda-Roupa — Nieta Junqueira
 Maquinista: Chefe: Pláde Romano
 Assistente geral: Sandro
 Eletricista: Chefe: João Fortuna
 Publicidade: Luiz C. de Souza

Programa da segunda montagem de vestido de noiva, no Teatro Carlos Gomes, em 1957
Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 07

27 DE JANEIRO — QUARTA-FEIRA DE DE PRESSÃO DE HOJE — 5 BASTAS — PAGINA 1

Mundo Social

OS RICHARDS BARROWS NO RIO

Os americanos chegaram ontem à noite ao Rio de Janeiro, vindo de São Paulo. Eles são os primeiros a chegarem aqui depois de terem estado em São Paulo.

CONCORRENCIA PARA UM SERVIÇO DE BAR NA RADIO NACIONAL

Comitê de seleção e organização do Serviço de Bar da Rádio Nacional, na 217, vai receber em 28 de janeiro, às 14 horas, inscrições para o serviço.

O GOVERNO DA CIDADE

Reunião para o Hospital Pedro Ernesto — Valente e Cabral de Prefeito para o Sindicato dos Baristas — Fundação aposentada e colocada em disponibilidade — A visita do coronel — Prorrogado hoje o pagamento do loteamento — Nota do prefeito da Prefeitura Municipal — Atual situação do Departamento Municipal — Planejamento de empréstimos

Teatro

SANTA CRUZ E O TEATRO

SANTA CRUZ É O MAIS LONGEJANO SUBÚRBO CARIOCA. Ligado ao coração da metrópole pelo cordão umbilical dos trens elétricos, possui, entretanto, características de cidade independente, com vida própria, onde todos se conhecem e são amigos, onde as famílias se entrelaçam com certas árvores que crescem ao lado umas das outras e confundem suas ramadas.

Três coisas ligaram, definitivamente, Santa Cruz, à vida carioca: o matadouro, de onde nos vem o carne com que nos alimentamos; o velho médico Ceazario de Melo, cujas doações seriam caridosas e tranço eternamente muitos nas tricas e fúrias da política; e, a base outra onde, há mais de quinze anos, desceu o espelha alemão, acontecimento que lá ficou assinalado por um gigantesco hangar de cimento armado.

Um dia, nasceu no sério carioca um garoto que recebeu na sua batismal o nome de André. Ninguém imaginou que aquele garoto ligaria, por sua vez, a simpática localidade do teatro nacional. Foi o que aconteceu: André Vilton, filho de uma das mais tradicionais famílias de Santa Cruz, nasceu com o micróbio do teatro no sangue. Fez-se amador. De amador passou rapidamente a profissional, aparecendo no elenco de Procópio Ferreira. Excessivo será dizer que toda a população de Santa Cruz recebeu a notícia com o mais sincero orgulho. Em pouco tempo, o estreante se tornou um dos mais queridos filhos do teatro nacional. E, Santa Cruz, com direitas adquiridas, entrou na "ordem do dia" da gente de teatro. Onde estava André, o assunto era Santa Cruz. Todos os profissionais da ribalta, que ainda não conheciam a delícia da vida de cidade própria, ficaram sabendo que, por lá, existia um largo chamado "o largo do Bodegão"; que a "Jurma" da sua tempo era ferrenha; que, na quantidade de pequeno dilúvio da rapaziada santacruzense, "pintava o seu" nas ruas bacilares do seu querido subúrbio; que o "seu" vilão, pai do endinbrado garoto, via-se vezes o chamado a um casal para exercer sobre os velhos direitos de todos os pais que têm filhos teatruquinos; enfim, a gente de teatro ficou conhecendo Santa Cruz melhor, talvez, do que os seus próprios habitantes. As anedotas do Chuchá! As "quezilas" no estilo de Negrinho! Os ideais, sob o luar, atrás da Igreja Branca! Tudo!

Tendo dado ao teatro um ator, Santa Cruz, por sua vez, tinha obrigação de voltar seus olhos para o teatro. E a gente da ribalta passou a figurar, também, na "ordem do dia" dos santacruzenses. Enquanto a rapaziada dos subúrbios mijava em Campos Graminais, Monjicão, M. Jacinto, etc., os filhos de danças e festas, a rapaziada de Santa Cruz ficava haras inteiras, nas calçadas, até à madrugada, falando de teatro. Aos sábados, alguns ensinavam horas a mais de "expresso" para assistir ao espetáculo mais consagrado. Nesse ambiente de verdadeiro entusiasmo pelo teatro nacional, nasceu, em Santa Cruz, um grêmio dramático. João Vilton, irmão de André, Nati, Chuchá, toda a rapaziada, presta para quaisquer sacrifícios, fundou o seu grupo de amadores. O Grêmio Dramático Procópio Ferreira é sócio de tudo. Impossível um palco onde ele foi possível. Até um vasto quinhão foi transformado numa pitoresca teatro ao ar livre. Os anos decorreram cheios de luta e de dificuldades. O Grêmio resistiu a várias crises. E, de repente, surgiu plêiade de nomes decididos, amantes ferrenhos de teatro, resolveu constituir a sua sede o seu teatro, com todas as comodidades de um teatro profissional. Iniciou-se a campanha financeira para a grande "arrematada". André usou do seu prestígio e da simpatia que destrutiva no ambiente teatral. Conseguiu levar à noite sede do Grêmio a companhia de "Enx" e seus artistas para representar "Colégio interno". Toda a receita revertida em favor dos cofres sociais: cerca de dez mil cravetes. Com esse início de capital os obras começaram. Depois de anos, Santa Cruz ganhou dia Vicente Celestino, Mararo e outros artistas que não tiveram dúvida em colaborar naquela obra simpática.

Santacruzense, mais uma vez, foi maior 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. Toda a gente trabalha. Aos poucos, o sonho dos santacruzenses se converte em realidade. Mas, falta dinheiro. Resta a esperança de um milhão do S. N. T. O dr. Nobrega da Cunha não o negará, tem a 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, para que teatro, seja de teatro, e Santa Cruz poderá ser uma esplêndida praça, fácil e próxima do centro, capaz de manter temporários teatros como qualquer boa cidade do interior.

Tem a palmeira o dr. Nobrega da Cunha.

LUIZ IGLEZIAS

Jornal A Manhã, de 27 de janeiro de 1947 - Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 08

EVA

No SERRADOR

HOJE A'S 20 E 22 H.S.
FESTA ARTISTICA
DE

ELZA GOMES

Em homenagem ao Grêmio Procópio Ferreira de Santa Cruz, com a comédia de JORACY CAMARGO

A PUPILA DOS MEUS OLHOS

Amanhã: Vespéral às 16 hs. — Preços reduzidos "SE EU QUIZESSE" — ULTIMOS DIAS DA TEMPORADA

(38272)

Correio da Manhã, 06 de agosto de 1947, p. 10 - Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 09



Jornal A Manhã de 29 de janeiro de 1950 – Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 10



Luta Democrática, 26 de março de 1967, p. 7 - Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 11

MENU **g1**
RIO DE JANEIRO
BUSCAR

PM estoura bingo clandestino na Zona Oeste do Rio

Policiais chegaram ao estabelecimento com informações ao Disque Denúncia. Cerca de 60 pessoas foram detidas.

Por **Marcello Victor, TV Globo**
04/06/2022 07h31 · Atualizado há 9 horas

Facebook Twitter WhatsApp Telegram LinkedIn Share



PM estoura bingo clandestino na Zona Oeste do Rio — Foto: Reprodução/PMERJ

A Polícia Militar do RJ estourou na noite desta sexta-feira (3) um **bingo clandestino** em Santa Cruz. Segundo as investigações, **era um dos maiores e mais antigos em funcionamento** na Zona Oeste do Rio. Cerca de **60 pessoas foram detidas**.

PMs do 27º BPM (Santa Cruz) chegaram ao local, na Rua Dom Pedro I 82, com informações passadas pelo **Disque Denúncia** (2253-1177). O bingo estaria funcionando **há pelo menos 10 anos**.

Na ação, a polícia apreendeu 81 máquinas caça-níquel, 36 computadores, 32 carcaças de caça-níqueis e R\$ 5.940 em espécie. O caso foi encaminhado para a 36ª DP (Santa Cruz).

Matéria de O Globo sobre o estouro do cassino montado no Grêmio Procópio Ferreira - Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/06/04/pm-estoura-bingo-clandestino-na-zona-oeste-do-rio.ghtml> - Acesso em: 04/06/2022

Anexo 12

DIÁRIO DE NOTÍCIAS 22.11.70

BRASIL NO CONGRESSO DE TRIBUTAÇÃO DAS AMÉRICAS
BANCO DO BRASIL EM GIRO

Conferência sobre a política de impostos em São Paulo em 1970 e 1971

AÇOS SANDVIKHE: NOVOS INVESTIMENTOS NO BRASIL

CAPITAL E TRABALHO NA REGIÃO SALÁRIO MÍNIMO E O TABELEIRO

MISSÃO AMERICANA ESTÁ EM SÃO PAULO: CONTATOS

os senhores da terra

um e pouco
PRIMEIRO FILME GAÚCHO PROIBIDO ATÉ 18 ANOS AMANHÃ!
FACAM O CRIOULO SORRIR! NÃO PERCAM!
ESTREIA AMANHÃ o filme do ODILON LOPEZ
REUNAM A TURMA E VENHAM SE DIVERTIR
EASTMANCOLOR
RIO GRANDE NOVO
NA DÉCADA DE 70

DOIS É BOM

PLA PIA
UMA REVOLUÇÃO na televisão brasileira
A partir de hoje a TV PIRATINI

SEJAM BAIRRISTAS! Antes do filme estrangeiro, assistam ao NOVO CINEMA GAÚCHO / urbano e atual
VITÓRIA - REY - RIO BRANCO - IPIRANGA - TERESÓPOLIS

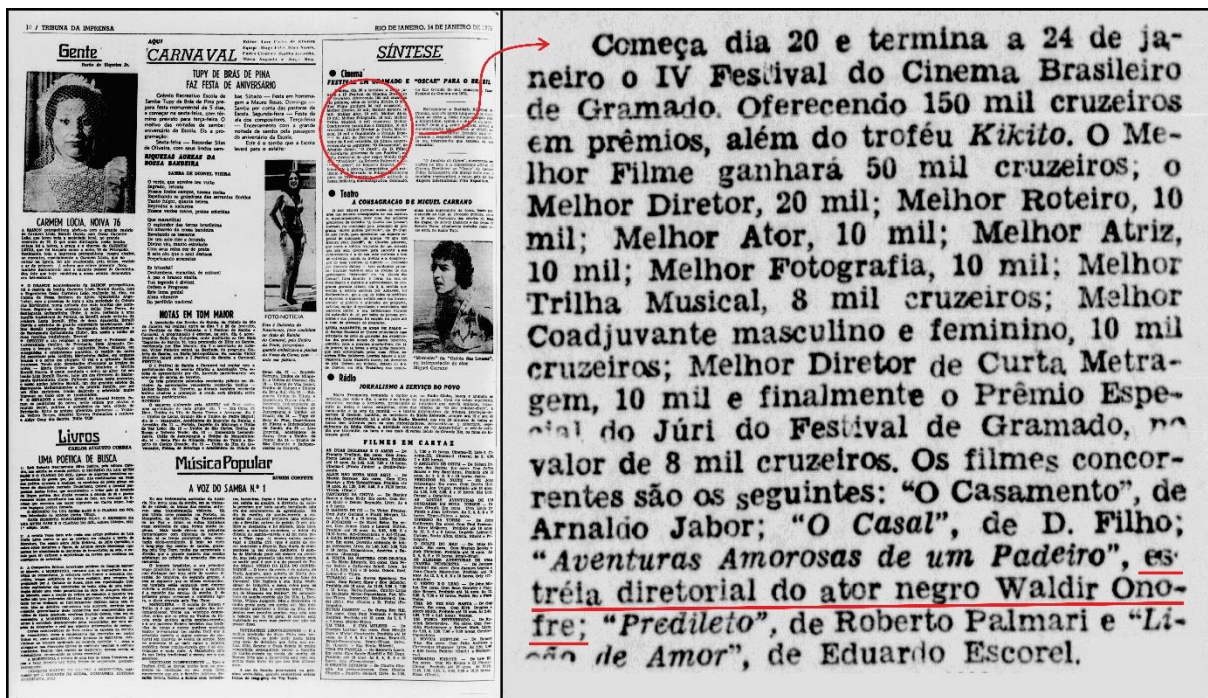
Diário de Notícias (RS) de 22 de novembro de 1970, p.22 - Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 13



Zózimo Bulbul em cena de Alma no olho, de 1973 - Acervo Coletivo Iná

Anexo 14



Tribuna da Imprensa de 14 de janeiro de 1976 – Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 15



Centro de Campo Grande retratado já no início do filme como fundo para a assinatura da direção

Anexo 16



Maria do Rosário (Ritinha) e Haroldo de Oliveira (Saul) em cena na praia de Sepetiba

Anexo 17



Maria do Rosário (Ritinha) e Paulo Cesar Pereio (Marques) em cena da Pedra de Guaratiba

Anexo 18



Maria do Rosário em cena que sua personagem, Ritinha, sonha que é atacada por pedreiros

Anexo 19

DOMINGO COMPLETO

Ele não sabe quem é e nem para onde vai.

Só sabe que ele é o Ney Matogrosso

O PROGRAMA

CINEMA

TEATRO

TELEVISÃO

Com ruidosa e espetacular pré-estréia, sexta-feira, em Campo Grande, no Cine Palácio (graças às gentilezas do Administrador Regional Moacir Barros Bastos e de seu assistente, Celso Cardoso), a Regina Filmes e a Embrafilmes mostraram o filme que Waldyr Onofre escreveu e dirigiu: "As Aventuras Amorosas de Um Padeiro". Uma comédia suburbana, que será mostrada, amanhã, à Zona Sul do Rio, no Cine Opera. Às 22 horas, com coquetel na base do sanduiche de mortadela. E as presenças de Maria do Rosário (foto), Paulo César Pereiro, Haroldo de Oliveira, Ivan Setta e todo o elenco da fita. O "Padeiro", a partir de amanhã, também estará em Niterói, pois é o novo cartaz do Cine São Bento.

Anexo 20

PÁGINA 4 □ CADerno 8 □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, quinta-feira, 24 de junho de 1976

RIO, ZONA NORTE

Não é nada difícil reconhecer as qualidades de *As Aventuras Amorasas de um Padeiro* no quadro atual da produção brasileira. Basta fazer um paralelo com as outras comédias em exibição nesta semana. Um paralelo com a grosseira gesticulação das pornochanchadas ou com as caretadas apalermadas das comédias pretensamente ingênuas e destinadas às crianças.

Neste filme, primeiro longa-metragem de Waldir Onofre, destaca-se antes de mais nada a atmosfera natural e descontraída dos intérpretes. Os personagens não são atletas numa competição de ginástica sexual nem trapalhões num campeonato de erros e tropeções. O padeiro, a mulher recém-casada, o marido, os personagens em volta dos protagonistas, ou mesmo os que só rapidamente passam pela tela, vivem problemas comuns, parecem gente de verdade.

OS HOMENS IRÃO A NAVE?
NA HOLANDA, OS 6 ANOS DA UNIVERSIDADE MAIS RADICAL

ÁGUA E SAL CONTRA O DEMÔNIO

Blues, Prémio — Uma parábola

Atmosfera de Beethoven

Não é nada difícil reconhecer as qualidades de *As Aventuras Amorasas de um Padeiro* no quadro atual da produção brasileira. Basta fazer um paralelo com as outras comédias em exibição nesta semana. Um paralelo com a grosseira gesticulação das pornochanchadas ou com as caretadas apalermadas das comédias pretensamente ingênuas e destinadas às crianças.

Neste filme, primeiro longa-metragem de Waldir Onofre, destaca-se antes de mais nada a atmosfera natural e descontraída dos intérpretes. Os personagens não são atletas numa competição de ginástica sexual nem trapalhões num campeonato de erros e tropeções. O padeiro, a mulher recém-casada, o marido, os personagens em volta dos protagonistas, ou mesmo os que só rapidamente passam pela tela, vivem problemas comuns, parecem gente de verdade.

Jornal do Brasil de 24 de junho de 1976, p.4 - Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 21



Rodrigo de Castro, diretor da CiaDraca na inauguração do Teatro de Bolso Waldir Onofre, em Pedra de Guaratiba - Acervo CiaDraca

Anexo 22

TEATRO RURAL DO ESTUDANTE

Ganhámos um terreno em Campo Grande. Quando digo ganhámos quero dizer a aquisição do Teatro Rural do Estudante e eu. Para obter essa esplendida doação encontramos na dra. Kiza engenheira-chefe do 14.º Distrito de Obras da Prefeitura, a madrinha ideal. Dra. Kiza sabe que há centenas de funcionários municipais que deviam ser encorajados ou exportados sem bilhete de volta, por malandragem. Mas sabe também que ela e seus comandados não param nunca. Não há tempo para descansar quando há tanta coisa por fazer. Toda a zona rural a conhece bem. Cheia obras, planeja viadutos, traça jardins, supervisiona calçamento de ruas, visita com ela de Manaus aos fins do mundo de Sepetiba e assim de gente parando o carro para dizer-lhe bom dia, fazer-lhe um pedido. E ela vai atendendo a todos do melhor e melhor. Que os satisfa, nem há dúvida, pois a sua popularidade com o tempo não cresce. Sei que vai ficando aborrecida com esse pedaço de artefacto a seu respeito, pois não gosta de si, logo nem impresso nem falado. (Igualzinha a dra. Carmen Portinho, essa admirável diretora da "Habitação Popular", que não Deus, com sacrifício, alta de verbas e apoio dos maiores leva avante o conjunto do Pedregulho). Mas ficará mais aborrecida com esta história, que tem a ver com a calçada de Lavour de Inhaúma, onde há uma igreja. Não havia dinheiro para calçá-la com pedrinhas portuguesas. Dra. Kiza estava numa angústia ganada. Foi o marido, o engenheiro também, a dar-lhe de presente uma pulseira. Ela preferiu que,

ao contrário, lhe desse o dinheiro para comprar aquelas pedras brancas e pretas. E assim foi feito.

Mas a nota de hoje se fala tanto nela é porque resolveu tomar a si a bela e pesada tarefa de ser madrinha do "Teatro Rural do Estudante", que já tem um ano de vida e já apresentou várias peças com sucesso não só artístico como de bilheteria. O grupo que dirige tem entusiasmo para dar e emprestar. Além de entusiasmo gosta da zona em que nasceu e quer fazer alguma coisa por ela. A frente dele encontram-se os estudantes Hercilano Carneiro, Fernando Gamaleira Filho, João Batista Alves, Carlos Cruz e Jessy Targini.

O terreno está arranjado. Muito bem. Os vereadores Osmar Lopes Rosendo, Mécimo da Silva e eu vamos botar no orçamento de 1954 da Prefeitura, auxílio para construção desse "Teatro Rural do Estudante". Essa pedra inaugural será plantada, obviamente, com banda de música, discursos, rádio, televisão, cinema.

Val-se construir um teatro com trezentos lugares: serviria para fins profissionais e conjuntos experimentais. E a medida que o tempo fôr passando e o dinheiro aparecer, o edifício irá crescendo para cima, com salas para exposições, restaurante, jogos biblioteca, residência para estudantes.

Depois dizem que agôto é mês de agosto. Não o foi para os moços de Campo Grande, com o presente desse terreno que lhes permitirá levantar seu teatro.

PASCUAL CARLOS MAGNO

Correio da Manhã 28 de agosto de 1953

Anexo 23

TEATROS

FOOT-BALL E SUBVENÇÕES "CULTURAIS", DA CÂMARA

No projeto de Orçamento para 54, da Prefeitura, foram aprovados vários "auxílios" em dinheiro, a numerosas organizações teatrais (amadores e profissionais) que nos deixam com "pulga atrás da orelha", principalmente porque estamos em vésperas de eleições. É preciso notar que acho muito justo que a Municipalidade auxilie grupos culturais, ainda que estranho não ter a Prefeitura, já me pensado em auxiliar todos os elementos profissionais, que são, por ela, escorechados, o ano inteiro. (Só Rodolfo Mayer, em sua temporada do Regina, em meos de 3 meses, pagou a Prefeitura 120 e poucos contos de réis). Mas a impressão que se tem, ao ler a distribuição "cultural" da Prefeitura, é que houve ali grossa marmelada, e o que queriam era auxiliar e "Clubes de Futebol", onde os srs. vereadores contam com eleitorado. Mas, como o auxílio é cultural, "separem" diante dos nomes dos clubes uma "Escola Dramática". É uma impressão que tive porque, exercendo há 35 anos a crítica teatral, não me recordo de haver recebido um único convite para assistir uma representação desses contemplados. Mas, mesmo que não "convidassem" a imprensa, em meus estudos e buscas, talvez por falta de informações, nunca ouvi falar em "Escola Dramática Casimiro Bangu" (Cr\$ 30.000), Escola Dramática Cruzeiro F. D. do Realengo (Cr\$ 30.000), e outros que figuram na lista. No meu fichário (que deve ser incompleto) figuram 21 grupos de amadores no D. F., mas faltam aqueles nomes.

O que é incompreensível é que só dois elementos profissionais figuram nas dotações: Alda Garrido (Cr\$ 200.000) e Artistas Unidos (Cr\$ 200.000), assim mesmo devido a dois desastres: o primeiro na viagem a Portugal e o segundo em um incendio. Já sei que vão me falar nos Cr\$ 500.000 de "premios". Mas isso não se pode classificar de auxílio. Que lucro poderá trazer a cultura artística da cidade uma "Dramática de Casimiro" em Bangu, ou outra Dramática Futebol Club do Cruzeiro? Serão eles mais úteis ao desenvolvimento artístico da cidade do que a sra. Eva, a sra. Dulcina ou o sr. Rodolfo Mayer, que, como "insignificantes" não merecem auxílio? Não. Não é nada disso; é que esses "profissionais" não tem clubes de futebol cheios de eleitores. Eu gostaria que a secretaria da Câmara nos enviasse a "lista dos contemplados", com os dados dos serviços prestados a cultura e a arte por esses clubes. Felizmente que nas dotações ainda constam o teatro Experimental do Negro (Cr\$ 90.000) e teatro Experimental da Opera (Cr\$ 50.000), cujas atividades justificam um auxílio. Mas, vimos também um "Teatro Popular Banguense" Cr\$ 60.000, que não nos lembramos bem o que seja (em posso fichário existem 3 com esse nome) e, sobretudo, gostaríamos de saber o que é esse "Teatro Rural do Estudante" que vai receber Cr\$ 460.000. — Ah! Se a Secretaria da Câmara quisesse nos explicar tudo isso!... Que "bão que era"!...

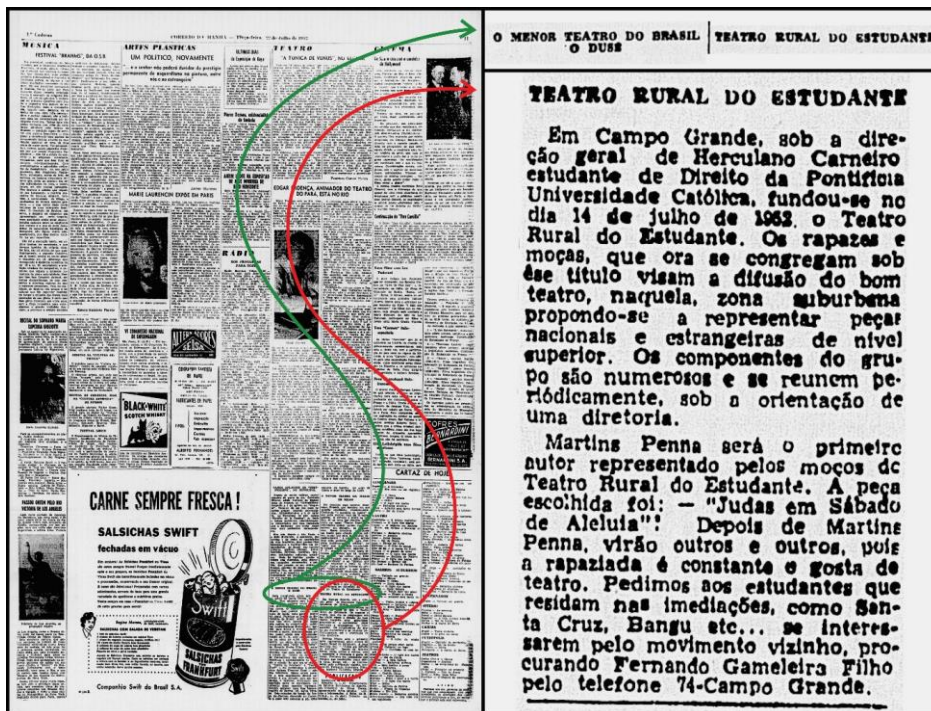
BRICIO DE ABREU

Anexo 24



Correio da Manhã, 25 de dezembro de 1949, p. 13 - Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 25



Correio da Manhã de 22 de julho de 1952 – Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 26

"PROGRAMA"

Salu o primeiro número de "Programa". E' mais uma iniciativa do Teatro Rural do Estudante que, por força do idealismo e da operosidade de um punhado de jovens, com Herculano Carneiro à frente, inaugurará brevemente, em Campo Grande, o segundo teatro de estudantes. O primeiro está em Santa Tereza, o Duse, com cem lugares sômente, e serve de laboratório a autores, atores, diretores, figurinistas, cenógrafos.

O segundo será maior: de duzentos a quinhentos lugares. Com planta de Afonso Reidy, dos primeiros arquitetos do Brasil. Tem como madrilha a engenheira Elza Pinho, que a êle tem dado o melhor de seu entusiasmo, e sua maior contribuição é, sem dúvida, o terreno que lhe arranjou numa pequena praça, mesmo no centro de Campo Grande.

A importância dessa casa de espetáculos na vida rural será das mais decisivas. Servirá não sômente às atividades do T.R.E. como de outros grupos experimentais, e será também local para conferências, exposições, concertos.

"Programa" é mais uma prova de capacidade de trabalho e do bom gosto que norteia a direção do Teatro Rural do Estudante, que se torna um dos centros mais vivos e mais inquietos da cidade, na sua falna construtiva.

PASCHOAL CARLOS MAGNO

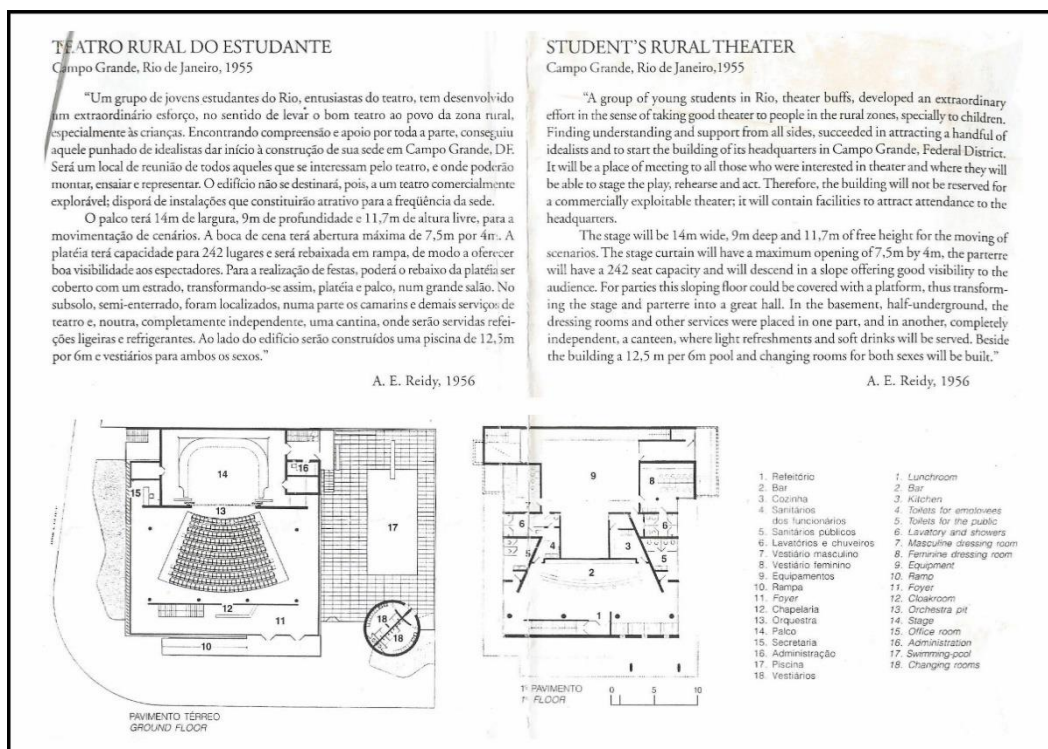
Correio da Manhã de 04 de abril de 1954

Anexo 27

Um grupo de jovens estudantes, entusiastas do teatro, vem desenvolvendo um extraordinário esforço no sentido de levar o bom teatro ao povo da zona rural, especialmente às crianças. Encontrando compreensão e apoio por toda parte, conseguiu aquêlle punhado de idealistas dar início à construção de sua sede em Campo Grande, D. F. Será um local de reunião de todos aquêles que se interessam pelo teatro e onde poderão montar, ensaiar e representar. O edifício não se destinará, pois, a um teatro comercialmente explorável; disporá de instalações que constituirão atrativo para a frequência da sede.

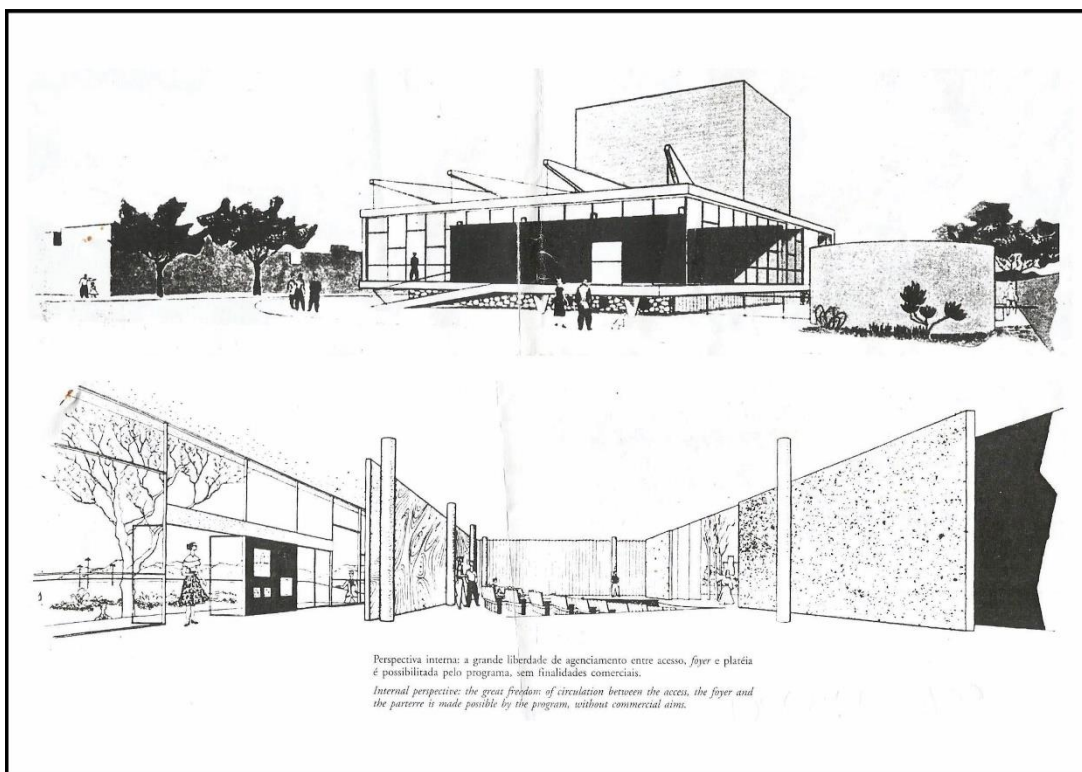
Revista Módulo de Arquitetura Nº 5 de setembro de 1956, pp. 4 e 5 - Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 28



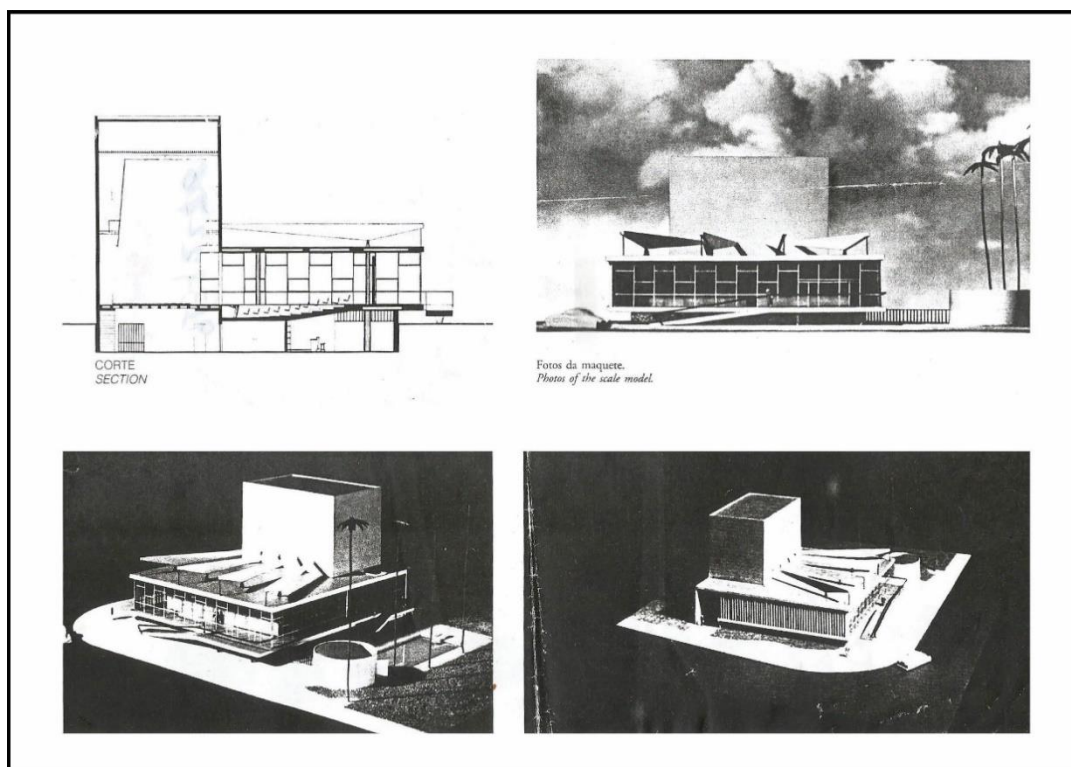
Xerox sem identificação do Acervo do Teatro Rural do Estudante

Anexo 29



Xerox sem identificação do Acervo do Teatro Rural do Estudante

Anexo 30



Xerox sem identificação do Acervo do Teatro Rural do Estudante

Anexo 31

Rogério Fróes e Regina Pierini em *A Almanjarra*, de Arthur Azevedo, em 1957 – Acervo Teatro Rural do Estudante

Anexo 34

TEATRO RURAL DO ESTUDANTE

Comemorando o seu 10º aniversário, o Teatro Rural do Estudante, apresentará uma temporada de arte no Teatro Artur Azevedo, na rua Vitor Alves, em Campo Grande.

O Conselho de Educação da Administração Regional de Campo Grande está vivamente empenhado no êxito da temporada, apoiando-a integralmente. O Teatro Rural do Estudante, integrado por uma equipe de jovens e reais estudantes, tudo tem feito para bem servir à cultura e à causa estudantil, desde julho de 1952, data da sua fundação.

O programa organizado é o seguinte:

Dia 7/7 às 21 horas Poemas de Carlos Drummond de Andrade, pela equipe do TRE. Palestra e debates sobre Teatro e Cultura.

Dia 15 às 21 horas — "Jazz é o Assunto" — tema que será desenvolvido por Paulo Santos. Filmes ilustrando a palestra.

Dia 21 às 20h30m — "A Sétima Arte" — Palestra por Alberto Chatovsky. Exibição do filme "A Trapaça" de Fellini.

Dia 28 às 15 horas — Exposição de todas as atividades do TRE desde sua fundação. Esta exposição que contará com a presença da dra. Elza Osborne e dos srs. Pascoal Carlos Mattos, Herculano Carneiro, Alair Santos Filho, Heliete Auler e outras autoridades, terá lugar no Teatro de Arena, na Praça do Estudante em Campo Grande.

Diário de Notícias de 05 de julho de 1962 - Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 35

ESCOLA NORMAL SARA KUBITSCHKE

Será hoje, dia 17, às 10 horas, a incorporação dos novos alunos da ENSK. Neste mesmo dia, às 11 horas, será inaugurada uma exposição de desenhos infantis de todas as escolas subordinadas à Administração Regional de Campo Grande. Essa exposição estará aberta até o próximo dia 28.

Dentro das atividades da ENSK, no próximo dia 23, às 15 horas, será levada à cena a peça de Arthur Azevedo — «Judas» em Sábado de Aleluia», estando aberto um concurso Livre de Histórias Infantis. No hall da ENSK acha-se também, uma exposição do Teatro Rural do Estudante.

Diário de Notícias de 17 de abril de 1963 - Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 36

Rock balança o Elza Osborne

Não foi a perfeição que a direção do Teatro de Arena Elza Osborne esperava. De qualquer modo, o show de rock realizado no último final de semana, em Campo Grande, serviu como pontapé inicial para incluir o local no roteiro dos grupos iniciantes do Rio. Treze bandas desfilaram seu som para cerca de 1,2 mil pessoas que, no sábado e domingo, ocuparam as pequenas arquibancadas do teatro. Um problema de som no sábado e a ausência inexplicada da banda Vitória Régia, confirmando a fama do cantor para a companhia (Tim Maia), foram os pontos negativos do show.

Com o já característico atrasso dos shows de rock no Brasil, só três conjuntos puderam se apresentar no sábado, com destaque para a banda de Zebeto, antes da quarta apresentação,



o som ficou e não houve técnico de som que o fizesse voltar a funcionar. Com isso, a apresentação de domingo foi esticada e dez bandas se apresentaram, destacando-se A Banda ou Nada e o MPB Jazz. Em nenhuma das duas apresentações os 2,7 mil metros quadrados do teatro — capacidade para 800 pessoas — ficou inteiramente lotado, uma média de 600 pessoas por dia.

Mesmo com esses problemas, o diretor do Elza Osborne, Yves Macena ficou satisfeito com o resultado do primeiro show de rock, e pretende ampliar as apresentações:

— O segundo deverá acontecer ainda na primeira quinzena de setembro. A partir do dia 11, pretendemos também abrir o teatro a cada duas semanas para apresentações isoladas de grupos novos de rock da Zona Oeste — garante.

Arte Muebles

DECORAÇÕES E COMPONENTES

Atendimento personalizado. Paralelo e Curvas e Haverstock de Paralelo e Curvas. Tel: 394-1106

APROVEITE A PROMOÇÃO DA GUANDU VEICULOS

Pecas originais e assistência técnica com garantia. Tudo em 3 vezes iguais sem acréscimo.

VÁ CONFERIR!

Guandu

At. Castelo de Mau. 2708 - Campo Grande. Tel. 394-2000

A LOJA MAIS ELEGANTE DA ZONA OESTE

CRÓDRIÁRIO PRÓPRIO EM 4 X SEM JUROS

Belle Perle - Rua: Augusto Vas. 139 Lj 13 - 294-2271

Rua: Del Aguiarinho, 45 - 394-2271

Crições Vitis - Rua: Major de Almeida Costa, 24 Lj. A

Prof.º - Rua: Cel. Antônio B. 73 - 394-0641

Pca. Dr. Raul Boaventura, 11 e 11A

SOLDA DAS AMÉRICAS

At. Castelo de Mau. 2708 - Campo Grande. Tel. 394-2000

At. Castelo de Mau. 2708 - Campo Grande. Tel. 394-2000

O Globo de 04 de fevereiro de 1988 - Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 37

O débito verde é de todos

Antes de pensar em soluções para o problema ambiental, é preciso reconhecer que o problema é de todos. Não se trata de uma questão apenas de quem polui, mas de quem vive no mesmo espaço geográfico. A poluição é um fenômeno coletivo que afeta a todos, independentemente de quem a causa.

É preciso reconhecer que o problema é de todos. Não se trata de uma questão apenas de quem polui, mas de quem vive no mesmo espaço geográfico. A poluição é um fenômeno coletivo que afeta a todos, independentemente de quem a causa.

INFORME ECOLÓGICO

Evazamento ameaça a Feeme

Defesa de ecólogos. No entanto, em um país com tantos recursos ambientais, a falta de planejamento urbano é uma realidade. O crescimento desordenado das cidades ameaça o meio ambiente e a qualidade de vida dos cidadãos.

Meradores não tiveram vez

Atividade de meradores em áreas urbanas é uma realidade. Muitas vezes, eles são vistos como uma ameaça, mas na verdade são pessoas que vivem em condições precárias e precisam de atenção e apoio.

Cooperação na R. G. do Sul

Projeto de cooperação entre moradores de uma rua para melhorar as condições de vida e o meio ambiente. Iniciativas como essas são essenciais para a melhoria da qualidade de vida urbana.

Walcacer troca de função

Parque do Flamengo para a reunião das ONGs. O acordo de cessão do Parque do Flamengo para a reunião das ONGs (Fórum Global) e a construção da aldeia Kari-oca estão entre os primeiros desafios do ex-superintendente de Meio Ambiente do Rio, Fernando Walcacer (foto), que se exonerou do cargo para assumir, definitivamente, a coordenação das atividades da prefeitura carioca para a Rio-92.



Walcacer troca de função

● O acordo de cessão do Parque do Flamengo para a reunião das ONGs (Fórum Global) e a construção da aldeia Kari-oca estão entre os primeiros desafios do ex-superintendente de Meio Ambiente do Rio, Fernando Walcacer (foto), que se exonerou do cargo para assumir, definitivamente, a coordenação das atividades da prefeitura carioca para a Rio-92.

Jornal do Brasil de 13 de janeiro de 1992 - Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 40



Os integrantes do Teatro Rural do Estudante descarregando a estrutura da lona da ECO 92 – Acervo Teatro Rural do Estudante

Anexo 41



Os integrantes do Teatro Rural do Estudante com a estrutura da lona da ECO 92 - Acervo Teatro Rural do Estudante

Anexo 42



A estrutura da lona da ECO 92 montada – Acervo Teatro Rural do Estudante

Anexo 43



Lona instalada em maio de 1993, p.8 - Acervo Teatro Rural do Estudante

Anexo 44

COMÉRCIO E INDÚSTRIA

EMPRESAS ABERTAS

Toldos Dias espera ampliar negócios

Sisteco implanta duas firmas especializadas

Ex-magistrado apura a situação da Arcal

ANÁLISE DE BALANÇO
Samitri registrou bom resultado

Acordo permite à Neugbauer vender produtos no Mercosul

Volcan inicia segunda fase de campanha publicitária

Uma expectativa de negócios, a médio prazo, na ordem de US\$ 500 mil. Este foi o resultado da Rio-92 para a Toldos Dias Construções Têxteis, empresa responsável pela construção das 35 estruturas (tendas) que abrigaram o Forum Global, no Parque do Flamengo.

O diretor-superintendente da Toldos Dias, Amaury Dias Filho, disse que a divulgação do Dinamic, produto desenvolvido pelo Departamento de Engenharia da empresa e utilizado neste evento, possibilitou crescimento de vendas no mercado interno e possíveis exportações para o Canadá, Suécia, Uruguai, México, Chile e Argentina.

A SOLUÇÃO IMEDIATA PARA OS SEUS PROBLEMAS DE LIMPEZA E CONSERVAÇÃO
TRATAK 1. LTDA.

CORPUS CHRISTI

Jornal do Brasil de 17 de junho de 1992 – Acervo Biblioteca Nacional

Anexo 45

Rio de Janeiro, 23 de Junho de 1992.

Prezados Srs. (as).

Comunicamos a criação da UGAT.ZO União de Grupos e Artistas de Teatro da Zona Oeste, entidade com o aval dos grupos de Teatro, organizados com o Registro na RGRJ sob. o Nº 120.788 e DGC sob. Nº 40.448.9/9/0001-80. Esta entidade tem a finalidade de zelar pelo interesse dos grupos filiados, promovendo, co-produzindo, divulgando e buscando melhorar a qualidade dos espetáculos teatrais produzidos na Zona Oeste.

A sede da UGAT.ZO é sediada à : Estrada Rio do Á Nº 220 - Campo Grande - RJ, Cep. 23070-451. A UGAT.ZO, está aberta a toda comunidade artística da Zona Oeste. No momento integram a UGAT.ZO os seguintes grupos:

- Elenco - Teatral Amantes da Arte
- Grupo Corpus Mente
- Grupo Coisacasa
- Grupo Imaginação
- Grupo Invasores do Palco
- Grupo Ervacidreira
- Teatro Rural do Estudante
- Grupo Teasfa
- Grupo Teatral Alfa Imagem e Som
- Grupo Teatral DIM
- Jogaarte - Teatro do Estudante
- Cia. Teatral Gente Nova
- Cia. do Rato.
- Grupo Teatral Energia Mágica
- Artistas Independentes: Francisco Nagen

Atenciosamente,

Diretoria UGAT.ZO.

União de Grupos e Artistas de Teatro
da Zona Oeste - UGAT

Documento de fundação da UGAT – Acervo Teatro Rural do Estudante

Anexo 46



Evento de retorno das atividades de ETAA - Foto Mônica Parreira

Anexo 47

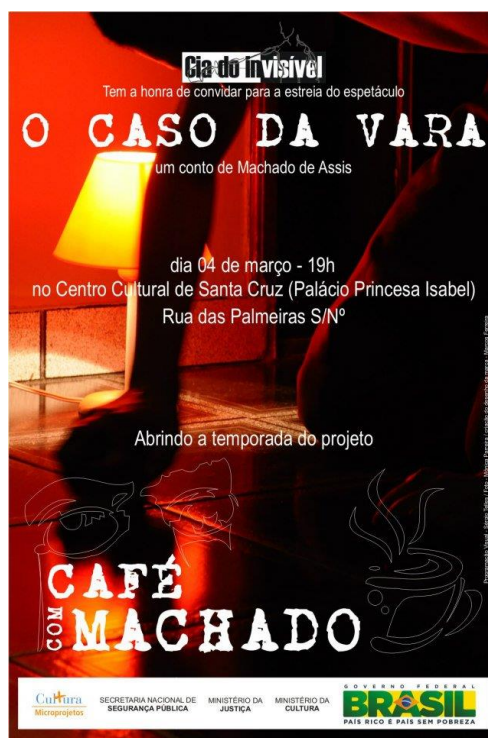
3º Festival MOACYR TEIXEIRA
de teatro amador da zona oeste edição global
Santa Cruz - Rio de Janeiro - RJ - novembro - 2019
Todos os eventos são gratuitos - as oficinas requerem inscrição

SEXTA-FEIRA, 08	SÁBADO, 09	DOMINGO, 10
PALACETE PRINCESA ISABEL		
10:00/11:15 - Mesa de Bônus e AMADORISMO NO RIO DE JANEIRO	10:00/11:15 - Mesa de Bônus COLABORAÇÃO, REDES E COLÉTIOS	10:00/11:15 - Mesa de Bônus SUSTENTABILIDADE CRIATIVA
11:30/12:00 - Fórum da NIGAT APRESENTAÇÃO DA PROPOSTA	11:30/12:00 - Fórum da NIGAT ESCUTA E REFORMULAÇÃO	11:30/12:00 - Fórum da NIGAT ASSINATURA DOS PARCEIROS
13:00/13:30 - Iniciação MÚSICO INSTRUMENTAL	13:00/13:30 - Iniciação SÁBADA DE CANTORIA	13:00/13:30 - Iniciação MÚSICO INSTRUMENTAL
CASA SER CIDADÃO		
14:00/16:00 - Oficina COMÉDIA NELL'ART	14:00/16:00 - Oficina DINAMITICIDADE CORPORAL	14:00/16:00 - Oficina CRIAÇÃO DE PERSONAGEM
ESCOLA MUNICIPAL PROFESSOR COQUEIRO		
14:00/16:00 - ESPETÁCULOS INFANTIS		
PRAÇA MARQUÊS DE HERVAL		
16:00/18:00 - ESPETÁCULOS DE BOLA		
GINÁSIO MUSICAL E RECREATIVO 24 DE FEVEREIRO		
19:00/22:00 - Lektura Dramática PALINURAS de Tróia e o Rei de Atenas	19:00/22:00 - Lektura Dramática PALINURAS CECILIA, de Sérgio Toledo	19:00/22:00 - ESPETÁCULOS DE SALA
22:00/23:00 - Show DCS CANTORA	22:00/23:00 - Show FINEZ E BOMBO	22:00/23:00 - Cantora Amélia BARRA 24 DE FEVEREIRO
23:00/00:00 - Entrega de Troféus TEATRO INFANTIL	23:00/00:00 - Entrega de Troféus TEATRO DE BOLA	23:00/00:00 - Entrega de Troféus TEATRO DE SALA
00:00/01:00 - Encerramento do dia sábado	00:00/01:00 - Encerramento do dia sábado	00:00/01:00 - Encerramento do dia sábado

03 Dias - 05 Espaços - 14 Bairros - 23 Grupos - 26 Cenas
130 Artistas - 27 Eventos - 67 Convidados - 45 Horas - e Você!
moafestival@hotmail.com / 9.9115-6086 / 9.79939149

Banner do 3º Festival Moacyr Teixeira - Acervo ETAA

Anexo 48



Cartaz do projeto Café com Machado - Acervo Cia do Invisível

Anexo 49

Captura de tela do blog do Anselmo no site do Globo. O artigo principal é "Lona Cultural Sandra de Sá, em Santa Cruz, passa por revitalização para virar 'areninha'", publicado por Nelson Lima Neto em 08/03/2022 às 12:00. O artigo discute a transformação da lona cultural em uma área de recreação e o investimento envolvido. O blog também apresenta uma seção de "Quem escreve" com perfis de Anselmo Góis e Ana Cláudia Guimarães. À direita, há uma seção de "DESTAQUES" com notícias sobre ataques cibernéticos, a eleição de Chico Buarque e a indenização de uma vítima de eletrocussão. Abaixo, há uma seção de "OUTRAS PÁGINAS" com artigos sobre o festival de música eletrônica em Saideira e o campeão de freestyle Joaquim Ferreira dos Santos.

Blog do Anselmo - disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/lona-cultural-sandra-de-sa-em-santa-cruz-passa-por-revitalizacao-para- virar-areninha.html> - Acesso em: 08/06/2022

Anexo 50



Natanael Leal em frente ao Miami City Ballet, em Miami - Acervo Natanel Leal

Anexo 51



Luiz Vaz no *museu de artes lúdicas* da Casa da Rua do Amor - Acervo Casa da Rua do Amor

Anexo 52

140 ZONA OESTE

O GLOBO

DOMINGO, 20 DE NOVEMBRO DE 1988

Etta completa 28 anos fazendo arte

Em 1959, nasceu um grupo destinado a mostrar que a Zona Oeste também tem cultura. Hoje, 28 anos depois, a experiência do Bloco de Teatro Arranjos de Arte (Etta) finalmente começa a ser. A frute orléans um currículo com mais de 300 peças encenadas e desenhadas em projetos pioneiros na região. O teatro vai à escola, que além dos projetos particulares de Santa Cruz.

No dia 17 de dezembro, o Etta promoveu uma festa de Natal no Grêmio Recreio Ferreira, com a presença do primeiro André Villas que mais se destacaram em 1988. Haverá, ainda, a apresentação de quadros algaricos e sketches sobre o movimento do Etta.

No entanto, a fama que o mais antigo grupo teatral de Zona Oeste em atividades completas tem em grupo. As montagens são verdadeiros sacrifícios para os aproximadamente 30 integrantes do Etta. Isso não impede, porém, que a cada dia aumente o número de participantes do Bloco.

— Muitos alunos assistem às nossas peças, se encantam e pedem para participar de Etta. Vários deles já se destacaram na profissão. Temos um grupo-escola e não temos como escapar disso. Não cobramos nada para ensinar as "manhãs" de teatro — conta o autor e diretor Moacyr Teixeira, o dístico fundador do Bloco que ainda faz parte do grupo.

Das dificuldades, trata a criatividade. José Luis Gonçalves Cardoso, por exemplo, respeitou o material de antigas montagens para confeccionar os cenários.

Na tentativa de gastar o mínimo possível, os próprios textos teatrais o que é necessário em termos de cenografia. O cenário de José Luis faz colagens sobre painéis e utiliza jornais, telas de pano e compensado.

Segundo Moacyr, o Etta vem aos poucos conquistando a simpatia dos comerciantes de Santa Cruz, que vão se animando a proporcionar alguns espaços. José Almeida Santos, cada montagem é um desafio à parte para o electricista Ivanilson Dionísio, com 19 anos de experiência em iluminação.

— Arranjamos fios aqui e ali e compramos uma parte do material. Como não temos refletores, na hora "h" usamos um pacote de velas.

Tanto os ensaios como as apresentações para os alunos, professores e diretores são realizadas na Sociedade Musical Francisco Inácio, na Fria Dom Romualdo. Moacyr alega que muitas escolas não possuem acomodadas para o público, 50 por cento composto de crianças.

— Elas são nossas maior aliados. O trabalho infantil é sempre alegre e procuramos escrever textos coletivos que estimulem a participação da criança. Até hoje, não entramos em contato com os pais. Talvez o teatro seja a única linha de trabalho que ainda não derrete o reconhecimento dos alunos, posso dizer que a recompensa das crianças é gratificante — comenta Moacyr.



Depois 300 peças, o Etta ainda enfrenta dificuldades para mostrar os seus trabalhos



Moacyr Teixeira, o diretor, um dos fundadores do grupo

cada montagem é um desafio à parte para o electricista Ivanilson Dionísio, com 19 anos de experiência em iluminação de TV.

— Arranjamos fios aqui e ali e compramos uma parte do material. Como não temos refletores, na hora "h" usamos um pacote de velas ser-ve.

O Globo Zona Oeste de 20 de novembro de 1988 - Acervo O Globo